

الأسطورة والأدب والعالم الإفريقى

ترجمة:

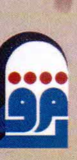
نسيم مجلى

إيرين مجلى

مراجعة: محمد عناني

2530

المركز القومي للترجمة



تمتد جذور وول شوينكا فى ثقافة اليوروبا، لكن خبراته تمتد إلى مجالات أوسع؛ فدراسته الأدبية وتجاربه العلمية ربطته بأفكار العلم الحديث .

لقد ولد فى أحضان ثقافة اليوروبا فى نيجيريا ، وأصبح جزءًا طبيعيًا منها واهتم اهتمامًا شديدًا بدراسة ثقافة شعبه ، وقد تجلى هذا فى دراسته للأساطير والآلهة الإفريقية .. وهو يقارن فى هذه الدراسة بين آلهة اليوروبا وآلهة اليونان، ويحاول عن هذا الطريق أن يؤكد أصالة الثقافة والفولكلور الإفريقى..

تصميم الغلاف: عصام عبد الرحمن


الأسطورة والأدب والعالم الإفريقى

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2530
- الأسطورة والأدب والعالم الإفريقى
- وول شوينكا
- نسيم مجلى، وإيرين مجلى
- محمد عنانى
- الطبعة الأولى 2016

هذه ترجمة كتاب:
Myth, Literature and the African World
By: Wole Soyinka

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

الأسطورة والأدب والعالم الإفريقى

تـألـيـف : وول شـوينكا

ترجـمـة : نسـيم مـجلى

إيرين مـجلى

مـراجـعـة : مـحـمـد عنانى



2016

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

شوينكا - وول
الأسطورة والأدب والعالم الإفريقى/ تأليف : وول شوينكا
ترجمة : نسيم مجلى ، إيرين مجلى.
ط ١- القاهرة : المركز القومى للترجمة، ٢٠١٦
١٧٦ ص ؛ ٢٤ سم
١- الأدب الأفريقى
٢- الأساطير الأفريقية
(أ) مجلى، نسيم (مترجم)
(ب) مجلى، إيرين (مترجم ومشارك)
(جـ) العنوان ٨٩٦

رقم الإيداع ٢٠١٥/٧٦١٠
الترقيم الدولى I.S.B.N. 978 - 977 - 92 - 0207- 5
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

مقدمة المؤلف

بعض التفاصيل المتعلق بأصول محتويات هذا المجلد يحتاج أن أحكيه؛ لأنه متصل بطريقة غير مقصودة - وبرنّة فكاهية خفيفة - بموضوعات محاضراتي ذاتها. فى سنة ١٩٧٣، عندما عجزت عن استرداد منصبى فى جامعة إيفى، فى نيجيريا، قبلت تعيينى لمدة سنة باعتبارى زميلاً فى كلية تشرشل، فى كمبريدج. وكنت فى الوقت ذاته أستاذًا زائرًا فى جامعة شيفيلد التى جئت عند تأسيسها مباشرة إلى قسم اللغة الإنجليزية الذى يعتز بتخصيص برنامج كامل للأدب الإفريقى، متضمنًا منهجًا للدراسات العليا. كانت كمبريدج متحفظة إلى حد ما.. بناء على مبادرة من قسم الأنثروبولوجيا الاجتماعية، تم اقتراح تقديم سلسلة من المحاضرات عن الأدب والمجتمع، وكان من الطبيعى أن يقوم قسم اللغة الإنجليزية بالمشاركة فيها، لكن ظهر أن الفكرة بدت غير طبيعية وهكذا قدمت المحاضرات كاملة، لكن تم ذلك فى قسم الأنثروبولوجيا الاجتماعية. الفحص العابر بعد انتهاء كل شىء، دل على أن قسم اللغة الإنجليزية - أو ربما إحدى الشخصيات الرئيسية - لا يؤمن بوجود مثل هذا الوحش الأسطورى المسمى بالأدب الإفريقى. أحد تلاميذى كان مشروعه يتمحور حول الأسطورة فى الأدب الأسود .. ومن الواضح أنه مر بتجربة مماثلة قبل حصوله على الموافقة بقبول الموضوع، ولولا وجودى لحسن الحظ لاتخذوا من عدم وجود مشرف حجة رئيسية لرفض البرنامج الذى اقترحه.

كنت على النقيض، متعاطفًا مع محنة الأساتذة التقليديين بقسم اللغة الإنجليزية؛ فهم على الأقل لم يصلوا إلى حد إنكار العالم الإفريقى وأنكروا أدبه فقط، وربما حضارته. فبدأ كثير من الجامعات الإفريقية يعيد النظر فى الوضع المريح الحالى

لأقسام الأدب الإفريقى باعتباره ملحقًا لقسم اللغة الإنجليزية. وتصرف عدد قليل منهم بحكمة وبدلوا اسم القسم إلى "الأدب المقارن" بالنسبة إلى أقسام اللغة الإنجليزية المحافظة. هناك جامعات أخرى، لم تضع دراسات الأدب الإفريقى بصورة مُرْضية تحت اسم قسم الدراسات الإفريقية؛ ومع ذلك فإن مسألة التسمية، على الرغم من أهميتها الظاهرة، فإنها مسألة ثانوية فى آخر المطاف فالعبرة بالدافع أولاً وأخيراً. ولقد تجاوز اليوم هذا الاتجاه الاقتصار على التخلص المعتاد من العناصر المعادية للاستعمار فى التعليم وفى التربية والتعليم، وأصبح يتناول ثقافةً نقاطُها المرجعية مستمدة من داخل الثقافة نفسها؛ ويتجلى هذا التناول الإيجابى فى الموضوعات المختارة لهذه المحاضرات .

وكثيراً ما يصعب على المرء أن ينقل إلى الأجانب، وإلى من يعانون الاغتراب داخل مجتمعهم نفسه، الحقيقة الكاملة لتصور المرء لذاته. أما التحرر الاجتماعى، التحرر الثقافى، الثورة الثقافية، فى مداخل أيسر وإن كانت إحالية لأنها جميعها تحتفظ بنقاط الإحالة إلى مرجعيات خارجية تعيننا على قياس التقدم فى التفكير على ضوئها؛ بل إن التعبير عن التصور الذاتى الحقيقى لا يزال إلى اليوم ميسراً إلى أقصى حد باللغة الفعالة للتحرر الثقافى وما إليها بسبيل؛ ومعنى هذا أنك إذا أردت أن تنقل إلى القارئ الصورة الحقيقية للتصور الذاتى لأحد الأجناس أو إحدى الثقافات؛ فلا بد لك أحياناً من أن تتحرر من قيم الآخرين وأن تقيم علاقة بين هذا الوعى الجماعى وبين القيم المذكورة. وسوء فهم هذه العملية التى لا تزيد على كونها أسلوبًا لتيسير التناول هو الذى أدى، فى الحياة الجامعية الإفريقية، إلى خلق هالة تقديس لما يُسمى كذبًا بالنزعة الفكرية – أى الإحاطة بالنقاط المرجعية للثقافات الاستعمارية وعرضها، وما هذه النزعة فى نظر الكيان الذى يزهو بصورته الصادقة عن ذاته داخل عالم الواقع الإفريقى إلا عبودية فكرية وخيانة لذاته .

ولما كنت قد دأبت على الطعن فى مزاعم "المذهب الزنجى" – أو الزنجية – منذ بداية اتصالى بشُرّاحه ومُفسِّريه. وهو الموقف الذى لا أزال أؤكده فى الاتجاه الذى

أتخذه فى هذه المحاضرات، فقد يبدو أن هناك تناقضًا فيما تؤكده، ألا وهو السعى لاستنباط ملامح العالم الذى تتصوره إفريقيا عن ذاتها من الأساطير والأدب؛ ولكننى أرجو أن تتولى هذه المحاضرات إيضاح هذه المواقف وأن تثبت أنها تتفق بعضها مع بعض بل وباستمرار . لم يكن اختيارى الموضوعَ، بطبيعة الحال، وليد المصادفة؛ فلطالما شُغلتُ بتصور أو إدراك عالمى الخاص بكل تعقيداته، وكذلك من خلال الصور المعاصرة لتقدمه وما أصابه من ضروب التشويه، والدليل على ذلك قائم فى أعمالى الإبداعية، وفى مقال كتبته فى فجر حياتى بعنوان المسرح الرابع، وهو الذى أضفته ملحقًا بهذه المجموعة. الخيط الذى لم ينقطع فى المحاضرات الأخيرة نشأ من هذا الجهد المبكر لبلورة فهمى لهذا العالم الميتافيزيقى وانعكاساته فى النفس الاجتماعية المعاصرة لليوروبا. كان المسرح الرابع قد نشر فى الواقع وفقًا لمخطوطه الأول والأوحد، إذ قبض علىَّ وأصبحت مقطوع الصلة بالعالم فور إرسالها إلى المحرر، راجيًا منه توصيله إلى ويلسون نايت "G.Wilson knight"، أستاذى السابق فى جامعة ليدز، للتعليق عليه. لقد حاولت الآن أن اختزل شكوى أحد تلاميذى كعوائق "محذوفة" فى سبيل فهم هذا العالم . هناك- بالإضافة إلى ذلك- عدد من أخطاء الطباعة الذى أعاق الوضوح؛ وهذا قد تمت إزالته. المقالات الخاصة بالدراما سوف تراها معدة هنا بعناية وبتفصيل دقيق لهذا الاهتمام المحورى؛ من أجل أن تنقل من خلال تحليل الأسطورة والشعائر والفهم الذاتى للعالم الإفريقى .

لقد نشأ فى السنوات القريبة - خاصة فى السنوات الأربع أو الخمس الأخيرة - سبب سياسى لهذا الهاجس المتزايد بهذا الموضوع الخاص. ومن موقف معلن تمامًا كخصم للزنوجة (لو أن أحدًا عرف مقدمًا ما الذى يجعل إحدى العبارات سهلة التذكر أكثر من غيرها!). لقد حدث هذا بفعل إحساس متزايد بالخطر وبالخيانة؛ حتى إننا لاحظنا أن موقفنا مشوه ومستغل من أجل احتضان مدرسة للفكر "سوفسطائية" تنبذ - لأسباب أيديولوجية فعلاً - وجود العالم الإفريقى! فى كل من المنشورات الثقافية والسياسية، وفى مثل هذه اللقاءات كما حدث فى مؤتمر اليونسكو حول تأثير الاستعمار فى الثقافة الإفريقية، دار السلام ١٩٧٢ لجنة مؤتمر

إفريقيا السادسة، دار السلام ١٩٧٤ الاجتماع التمهيدى لمهرجان الفن الأسود، وداكار ١٩٧٤،.... إلخ، نحن الشعب الأسود قد دعينا بدماثة ولطف لتسليم أنفسنا إلى عهد ثانٍ من الاستعمار/ هذه المرة عن طريق فكرة إنسانية مجردة وعامة "a universal -humanoid abstraction" تحددت وسلكت عن طريق أفراد يستمدون نظرياتهم واختصاصاتهم من فهم عالمهم وتاريخهم، وعقدهم الاجتماعية ومناهجهم القيمية. من الواضح أن الوقت قد حان للاستجابة لهذا التهديد الجديد، كل فى حقل تخصصه . إن مهنة الدعارة التى يمارسها النقد الأدبى توحى أحياناً بالأمل فى أن تلعب دورها فى هذا الصراع الذى يتزامن توقيته مع تذكرنا أننا فى مرحلة فاصلة للتحرر الذاتى الإفريقى وهى مرحلة حاسمة؛ لأنها تأتى بعد - أو فى تزامن مع - هجمة موجهة من الخارج على هذه القارة؛ فيجب أن يأتى بيان تأكيدى بالقيم الأصلية لهذا المجتمع المعدلة فقط تبعًا لمطالب العالم المعاصر. هذه عملية تبدو واضحة بدرجة كافية فى مسار التاريخ المتقطع.. هل يمكن أن يكون بسبب هذا أصبحنا - نحن الإفريقيين - نواجه هجوماً مركزًا، محمولاً فوق احترام أيديولوجى، ينصب على كل محاولة لإعادة تقدير العالم الحقيقى للشعوب الإفريقية وتأكيد فهمها المعاصر من خلال بنيات هيكلية ملائمة؟ وعبثا نستحضر أسماء مثل: "Mbiti" مبيتى؛ "Bolaji Idowum" بولاجى إيدوم، "Ogotmmeli" أوجتملى، "Kagame" كيجام، "Willi" ويللى، "Abrahams, Cheik Anta Diop" أبراهام شيخ أنتا ديوب، وكذلك بعض الأجانب الذين حاولوا مثل: الأب تمبلز، وبيير فييرجير، وهيرسكويتش... إلخ، لأن السلالة الجديدة من المنكرين لم يوجدوا ولم يكتبوا سطرًا، ولم يقدموا مفتاحًا يظهر لنا، على الأقل، صورة مركبة للعالم الإفريقى .

عند اليوروبا مثل خاص بها؛ لسوء الحظ فإن فكاهته تضيع فى الترجمة، وهو قائم على تورية - مرتبطة (بالأشخاص بعضهم بعضا)، فى الترجمة الحرة نقرؤه كالآتى: "صلة القرابة لا تؤكد أنه لكوننا توائم، فنحن لذلك نمزق أفخاذ بعضنا بعضا". فالرجل الذى يحاول - بسبب القرابة الأيديولوجية - أن يفصل كينونتى عن فهمها الذاتى ليس فقط عدوًا ثقافيًا بل عدو سياسى أيضًا. (لقد فهم تروتوسكى هذا جيدًا فقط وكذلك

فعل أميلكار كابرال). عندما تبدأ العلاقات الأيديولوجية فى إنكار، نظريًا وفعليًا، حقيقة الهوية الثقافية التى نعرفها بأنها العالم الإفريقى؛ بينما يؤكدون هم هويتهم إلى حد دعوة العالم الإفريقى لإذابة وجوده فى وجودهم، فيجب علينا أن نبدأ النظر بجدية إلى أهدافهم السياسية.. مع ذلك فإن هذا المجلد لا يشغل نفسه بذلك؛ إنه مشغول فيما ينبغى أن يكون الفعل المتزامن لنستخرج من التاريخ، من الميثولوجيا والأدب - لفائدة كل من الأغراب الأصلاء والأفريكان المغتربين - عملية مستمرة للفهم الذاتى الذى يبدو أن اقتلاعه مؤقتًا قد أغرى كثيرين بعدم وجوده أو عدم صلته (انتكاسة، رجعية، عنصرية... إلخ) بحقيقة العالم المعاصر.

بعض هذا الأدب الذى ناقشناه فى هذه المحاضرات تشوبه نغمة الاستعجال؛ هذا فى حد ذاته دليل على اليقظة المفاجئة لجيل جديد من الكُتَّاب لمواجهة التهديدات لفهمهم الذاتى . هؤلاء الكُتَّاب، هم بغير استثناء، أولئك الذين استجابوا بضجر وعدم مبالاة للخطاب الرومنتيكى لـ "الزنجية". إن الزعيق فى أصواتهم إنما جاء رد فعل يُنبئ بتجربة الإحساس بأنهم طُعنوا فى الظهر؛ ومن مراكز لم يكن أحد يتوقعها تمامًا .أن ترفض المشاركة فى خلق مذهب جديد للفهم الذاتى اليومى للواقع شىء، وأن تجد هذا الواقع مُستنكَرًا باحتقار أو مدمرًا عن طريق بعض الملتزمين بمذهب آخر هو أمر غاية فى الخطورة ويثير ردود فعل عنيفة. أما الحل فى اللحظة الراهنة فإنه يبدو فى استمرار عملية إعادة التصريح بذلك الفهم الذاتى؛ للفت الانتباه إليه فى أعمال الخيال الحية بوضعها فى سياق المناهج الأولية للفهم العرقى.

لا يوجد فى هذه المقالات شىء يوحى بتفرد تفصيلى عن العالم الإفريقى.. فالإنسان يعيش مع ذلك فى عالم يشمل الأسطورة والتاريخ والعرف، فى مثل هذا السياق الكلى فإن العالم الإفريقى، مثل أى "عالم " آخر هو عالم فريد؛ فهو يمتلك بالاشتراك مع الثقافات الأخرى؛ فضائل التكامل. إن تجاهل هذا الطريق البسيط نحو إنسانية مشتركة واتباع الطريق الآخر للإنكار - مهما كانت الدوافع - هو محاولة لإدامة خضوع القارة السوداء للخارج . ليس هناك طريق للاختيار النهائى بين

العقلية الاستعمارية لأجافى كروثر "Ajayi Crowther" أول مطران أسود لغرب إفريقيا الذى انبطح متذللاً أمام سادته المبعوثين فى توسل من أجل الصبر والفهم لإخوته " المتخلفين الحيثيين المتوحشين"، وبين أصحاب الأيديولوجيات السوداء الذين أحرجوهم بتصريحات عن الفهم الذاتى من جانب إفريقيين جدد متخلفين أيديولوجيا. كلاهما يعانى فنتازيا أجنبية مستمدة عن التحول الخلاصى فى صورة السادة الأجانب، وكلاهما ضحية لعقيدة الإنكار الذاتى، وهى المطلب الأول للتسامى "سياسيًا أو دينيًا". ومثل نظيره من المتدينين؛ فإن الأيديولوجى الجديد لم يتوقف قط للتقدير، سواء كانت أو لم تكن هناك حقائق عامة فى مذهبه الجديد فعلاً أو يمكن استنباطها من رؤية العالم والهياكل الاجتماعية لشعبه. إن دراسة كثير من الكتابات الإفريقية المعاصرة تكشف أنهم يستطيعون: هذه المجموعة الأدبية التى وصفتها بأنها أدب ذو رؤية اجتماعية دنيوية أو علمانية؛ فهى تحدد بداية الصلاحية الوصفية للفهم الذاتى الإفريقى.

وول شوينكا

أكرا - سبتمبر ١٩٧٥

الفصل الأول

الأخلاق والجماليات فى النموذج الشعائرى الأصلى

سوف أبدأ بتذكُّر الآلهة من أجل تضحياتها على مذبح الأدب، وبهذا الفعل ندفعها إلى مزيد من الخدمة نيابة عن المجتمع الإنسانى، ورغبته فى تفسير وجوده أو كينونته. لقد اخترت ثلاثة نماذج - العدد تم بالصدفة الخالصة؛ ليست هناك نية لخلق ثالوث أدبى مقدس أو غير مقدس - إن اختيارها محكوم بطبيعة مواهبها التى، بالإضافة إلى تواريخها المتداولة، قد جعلت منها آلهة مفضلة عند الشعراء وكتّاب المسرح، المحدثين والتقليديين. إضافة إلى ذلك - وهذا بالطبع حقيقى بالنسبة إلى كثير من الربات المرافقات لها - يبدو أنها تسافر بعيداً جداً والعالم الإفريقى للأمريكتين يشهد بهذا فى واقعه الاجتماعى الدينى وفى فنونه وأدبه الدنيوى. رموز يموجا "Oxosi (Ososi),Exu and Xango(Sango) Yemoja" لا تعيش حياة تؤدى إلى حياة منحلة مع القديسين الكاثوليك الرومان فقط، بل وتنصهر مع التعبيرية التكنولوجية والثورية للفنون الجدارية فى كوبا والبرازيل وفى كثير من بلدان الكاريبى .

الأرباب الثلاثة التى يشغلنا أمرها هنا هى: أوجين، وأوباتالا، وسانجو. وتظهر فى الدراما فى شعيرة العبور الخاصة بالآلهة الأبطال، وهى انعكاس للصراع مع القوى التى تتحدى مجهودات الإنسان فى التناغم والانسجام مع بيئته مادياً، واجتماعياً ونفسياً. فدراما الإله البطل هى تعبير ملائم؛ فالآلهة ليست موضع مساءلة، لكن أدوارها الرمزية نتعرف عليها عن طريق الإنسان فى دوره كوسيط يطرح الأسئلة،

كمستكشف في مناطق "الجوهر - المثالي" essence-ideal؛ الذى يدور حول أطرافها الإنسان مرعوبًا . فى النهاية، كتصور سابق للكينونة المُدركَة التى هى رغمًا عن ذلك نتاج القدرة الإبداعية الواعية للإنسان، فهى تعظم قيمة الوجود الإنسانى فى نطاق دورة الوعى الزمنى.. وتظهر هذه كملامح رئيسية فى دراما الإله البطل؛ إنه فى نطاق هذا الإطار الخاص بها يطرح المجتمع أسئلته الاجتماعية أو يصوغ أخلاقياته. فهى تتحكم فى اعتباراته الجمالية الخاصة بالممارسة الشعائرية، وتضيف على كل حفل (عرض) تجربة متعددة المستويات لما هو صوفى وما هو دنيوى .

مكان الطقس الشعائرى - فى دراما الآلهة- هو الكون بكامله، وإن مدخلنا إلى هذه الدراما ممكن أن يتم بطريقة مفيدة من خلال المثال المشابه للملحمة التى تقدم أيضًا - على مستوى مختلف - سبيلاً آخر للوصول إلى طقوس الانتقال (من حال إلى حال) هى "Rites of Passage" (الطقوس المصاحبة للأحداث الكبرى فى حياة الإنسان من بلوغ وزواج ووفاة). والملحمة تحتفل بانتصار الروح الإنسانية على القوى المعادية للتمدد الذاتى؛ فهى تجسد بشكل فعلى الميلاد الصعب والنبيل للفرد أو للوحدة الاجتماعية، وتخلق كائنًا جديدًا خلال الاستخدام والتشديد على لغة التمجيد الذاتى الصحى الذى تميل إليه الطبيعة البشرية. فالشعائر الدرامية أو التراجيدية للآلهة، تنشغل بالظواهر الأكثر عمقًا والأكثر مراوغة عن الكائن وغير الكائن.. فالإنسان يمكنه أن يحمل بل ويمكنه أن يتغلب على غياب اليقين الميتافيزيقى عن طريق الحيل الملحمية، وأن يطيل زمن الإحساس بحالة النشوة الاجتماعية "Social euphoria" عن طريق الإنشاد المستمر، لكن هذا التدريب - فى حد ذاته- يثبت أنه مجرد نائب موفد إلى الظاهرة المذهلة للوضع الكونى لكينونته. التساؤل الحيوى يدخل متطفلاً، مدفوعًا إلى ذلك بالحجم الهائل الأبدى، الصابر، غير المتحرك الذى يحيط به. قد نظن أن حقيقة هذا الاتساع الفضائى غير المحدود هو الذى خلق الحاجة إلى التحدى والمواجهة؛ وعلى الأقل إنشاء وفاق مع عالم اللا نهائية . هناك كيانها وليس فى أى مكان آخر يمكن تصوره - البيت الطبيعى للربات التى لا نراها - استراحة لمن يرحل ومسرح معد لاستقبال من لم يولد بعد. فيوضات وجدانية، انبعاثات نفسية مفاجئة،

يمكن منطقيًا وفقط أن تأتى من هذه الضخامة الهائلة التى لا مثيل لها. عالم الأرباب – "Chthonic"شيثونيك – هو مستودع الخواص المبدعة والمدمرة الذى يتطلب مُتحديًّا نائبًا من البشر كى يخترق تخومه من وقت إلى آخر من أجل رفاهية المجتمع . خشبة المسرح – ساحة المواجهة الشعائرية– تمثل الفضاء الشيثونيك الرمزى وحضور المتحدى فى داخله وهو التعبير الأوَّلى الفيزيائى لإدراك الإنسان الخائف من الإطار الكونى لوجوده . فالتصغير السحرى للكون خلقه وجود المجتمع، وفى هذا الفراغ المشحون يتم تَحدِّى السكان فى عالم الأرباب .

هذا السياق هو الكلية الكونية، فى الحديث عنه يجب أن نتذكر باستمرار أننا لا نقتطع هذا الجزء منه الذى أصبح فعليًا وفيزيقيًا مفهومًا، والذى يميل إلى أن يحتل طبقة دنيوية منفصلة فى الخيال الأوروبى الحديث. لم يكن الأمر هكذا دائمًا، هذا التآكل التدريجى للأرض فى المجال الميتافيزيقى الأوروبى ربما جاء بتأثير التقاليد الأفلاطونية المسيحية. على الرغم من كل هذا، فإن الإغريق الوثنيين لم يهملوا هذا البُعد الكلى ذى الأهمية.. فبرسيفون وديونسيوس وديميتر كانت ربات أرضيات.. بلوتو لم يحكم فقط بل وسكن فى العالم السفلى .. كان نبتون إلهًا مائيًا جدًا يقود رحلاته على الانبثاقات المائية . أولئك الأبطال الرئيسيون للعالم الشيثونيك، أورفيوس، جلجاميش، يوليسيس، اخترقوا هذا العالم السفلى بأساليب طبيعية وملموسة، وقبل أن يتمّ ذلك التآخى الشرقى بين المسيحية – والبوذية – الذى أوهن الفكر الآسيوى وحاصره . قاد الرب شيفا "Lord Shiva" رحلته العاطفية فى الأرض، موحدًا كل العناصر فى مبناه القوى الذى انفجر نحو سطح الأرض، وانشق إلى ثلاثة فقذف المنِىّ فى الكون الأعلى . ففى الآثار القديمة الآسيوية والأوروبية، عاش الإنسان فى داخل كلية كونية مثل الإفريقى وامتلك وعيًا لا يمكن فيه لكينونته الأرضية ولا لفهمه الذاتى المرتبط بالجاذبية، أن ينفصلا عن الظاهرة الكونية الكلية – ودعنا نتذكر دائمًا أن الأساطير تنبع من محاولة الإنسان إخراج خواطره الوجدانية الداخلية والاتصال بها. لقد حدث تحول عميق داخل النفس الإنسانية لو افترض وجود أساطير بشرية فى فترة من الفترات تسلل فيها أحد الآلهة إلى الأرض وشق الصخور وأجرى أنهارًا تحت

سطح الأرض بعضوه الذكرى؛ ذاهبًا مباشرة إلى طبقات الجو الخارجية. فى فترة أخرى، نجد إلهًا آخر يمشى فوق سطح الماء دون أن تبتل أقدامه. الإشارات الأخيرة الخاصة إلى المانوية الكونية " Cosmic Manichaeism"، سوف نقابل دليلها فى البنية الجمالية للدراما الإفريقية الخاصة بالآلهة فى مسكنهم الموحد عبر الأطلنطى . إن بذرة العداء للحياة الأرضية التى بَذرتْها البوذية والمسيحية اليهودية كانت لا بد أن تنتهى بهذا التصرف؛ ما أدى لتحول العالم السفلى إلى موقع جديد أعلى فى السماء، وهو ضاحية للتطهر تحت الإشراف المباشر لآلهة السماء. فالآلهة المتعددة الظهور أصبحت بالنسبة إلى الأوروبى ذكرى بعيدة، وأن الأبطال الذين كسروا الاحتكار الإلهى لعالم الأرباب انطفأ ضوؤهم فى أساطير مريبة.. والنتيجة النهائية لهذا - بلغة حالة الإنسان الكونية - هى أن الكون يتراجع أكثر فأكثر حتى إنه بينما لا يزال محتفظًا بشىء ما من عظمته اللا نهائية، فإنه يفقد جوهره الخاص بإمكانية اللمس أو الإمساك به - عن قرب - فهو ينتقل من ذلك الذى يمكن الإمساك به متحولاً إلى عوالم من الفنتازيا بادئًا فى مكان آخر، حيث بدأ سابقًا متعايشًا ومتكاملاً مع واقع كينونة الإنسان الفيزيائية وبيئته. هكذا حيث حدثت فى السابق شعائر استكشاف عالم الأرباب، عالم الميلاد والبعث؛ حيث كانت شعائر التراجع والدخول ممكنة من أى واحد من العوالم المختلفة للوجود إلى عالم آخر من أجل ونيابة عن أى كائن من الأسلاف أو الأحياء أو الذين لم يولدوا بعد. الإنسان الحى الآن حصر رؤيته للوجود فى الدوائر الهرمية فوق الأرض مباشرة. الدراما الطقسية- أى الدراما التى تعمل كقوة تطهير- تربط قوة المجتمع الإبداعية، تختفى أو تفسد خلال هذه الفترات أو فى مثل هذه الثقافات التى تعيش فقط على تضييق الفضاء الكونى. من المفيد أن نلاحظ أن بداية هذه العملية جرت فى دراما الآلهة فى المجتمعات المعاصرة المتأثرة بالمسيحية فى العالم الإفريقى .

الحديث عن الفراغ، الموسيقى، الشعر أو المظهر المادى الخارجى فى دراما الآلهة: يعنى أن ننتقل مباشرة من التأثيرات الظاهرة إلى التأثيرات الأعمق فى داخل المجتمع الذى تعبر الدراما عنه - أى تاريخه، أخلاقه، توكيداته، تضرعاته، شكره أو إشعال الشموع. هذا لا يوحى بأن هذه الدراما تعمل دائمًا على هذا المستوى، التسلية

الدنيوية العابرة قد تشمل الآلهة أيضًا - الآلهة يمكن إصلاحها وتحويلها تمامًا إلى شخصيات فاوستية شيطانية لا توجد فى أى مكان آخر إلا فى أغانى المديح: لكن مثل هذه المقطوعات لا تشغلهم بإيجاد النغمات العاطفية والروحية التى تسود المنطقة المقدسة طبعًا؛ حيث الوجود الإلهى لا بد أن يكون مشمولاً ومحمولاً داخل الممثل الذى يعمل نيابة عنه .

وهذا يأخذنا باختصار إلى مسألة الفن. صعوبة الوكيل القائم اليوم بالاتصال الشعائرى - سَمِيُّه المنتج - هى أنه حيث يكون الاهتمام بدراما الآلهة، فإن حساسيته هى - فى الأغلب - ليست أكثر من مدرب متحمس نادرًا ما يكون وسيطًا حقيقيا فيما هو أساسًا "شعيرة العبور".. فالانتقال من مسكنها الطبيعى فى المزار المقدس للإله أو من موقع تاريخى فى الدراما الخاصة بأصل الشعب أو من قطعة أرض رمزية بين سيقان القمح فى عشية الحصاد: الانتقال من هذا الفراغ المشحون إلى ساحة محاطة بالحواجز فى أحد مهرجانات الفن، أو حتى إلى ملجأ أصلى للإله قد تم إعداده مؤخرًا من أجل السياح وعلماء الأنثروبولوجيا؛ وهذا يشكل قيدًا متعسفًا حتى على أكثر الآلهة اعتدالاً وأيضًا على المزاج الفنى الذى تشارك فيه الإنسانية. هذا ليس ببساطة مسألة تجميد، مثل إزالة أكثر الأحداث قداسة من العيون غير المؤمنة. المشكلة الأساسية هى أن التقدم العاطفى الذى يؤدى إلى نشوة اجتماعية أو حالة تطهير؛ تم تدميره فى عملية إعادة وضع المسرح، لذلك فهذا يؤدى بنا عمدًا إلى السؤال الدائم: هل يمكن أن تكون الطقوس الشعائرية دراما، فى أى لحظة يتم فيها احتفال دينى أو أسطورى يمكن اعتبارها محولة إلى دراما، وإذا كان الاختبار النهائى لهذه المسائل لا يُوجد فى قدرتها على الانتقال من بيئات معتادة إلى بيئات غريبة.

هذه الأسئلة بقدر ما يتكرر طرحها على قدر ما هى مصطنعة.. فالحزن على ما هو شعائرى وقد أصبح نوعًا من التجريد الزائد عن نتيجة الردة الحديثة للمسرح التقدمى الأوروبى والأمريكى إلى المسرحيات الشعائرية فى أنقى شكل يمكن الوصول إليه. هذا يصدق - بصفة خاصة - على المسرح الأسود فى أمريكا؛ لكنه يصدق أيضًا على

المسارح الطليعية البيضاء الآن فى أوروبا وأمريكا .. كيف إذا لم يكن بحثًا عن التجربة الشعائرية - والمؤسف، أنه كثيراً ما يضل الطريق بطريقة كوميدية. هل فى مقدورنا أن نصف مظاهر ما يُسمى المسرح السائل "Liquid Theatre" وهو الأكثر وعيًا على المستوى الأنثروبولوجى أو مسرح البيئة "Environmental Theatre" فى أمريكا؟ أو اكتشافات جروتفسكى الحادة فى أغوار النفس البشرية؟ فأى تعبير أكثر دقة يمكن أن يقبض على روح المشهد الذى أقامته المخرجة الفرنسية موشكين فى عملها سنة ١٧٨٩ أكثر من أنه "مسرح شعائرى ثورى"؟

تجارب بيتر بروك التى أخذت شركته إلى بيرسيبوليس "Persepolis" لإنتاج أورجاست " Orghast"، وهى مسرحية مخترعة كلية من غير لغة، كل هذا مدعوم بالحاجة نفسها إلى إعادة اكتشاف الأصل - أى تجربة الجذور التى اختزلها الإنسان الأوروبى الغربى أخيراً إلى قائمة مصطلحات خاصة من خلال عادته المزمنة فى تقسيم العقلانية "Comport- metallization" - (على فكرة هذه عادة مُعْدِية جداً قد أُصبنا بها جميعًا إلى حد ما). رائدهم الحديث - أقصد الأوروبى- هو بالطبع جان جينيه، لكن الدراما التى يكتبها كشفت عن إمكانية التقطير الفعلى لمسرح أدبى كثيف إلى ملمح شعائرى خالص. لن نفاجأ قرب نهاية الستينيات أن نرى الشركة التى أنتجت نسخة نيويورك من مسرحية "عابدات باخوس" ليوربيدس، وجب عليها أن ترسم من بين مصادر أخرى، على غرار مسرحية "عاصمة جينيا الجديدة" Asmat New Guinea، الشعائرية بحثًا عن الروح التراجيدية فى ثقافة الهيبى البرجوازية الأمريكية فى القرن العشرين؛ لذلك فإن مسألة الخط الفاصل الافتراضى بين الشعائرى والمسرح لا تشغلنا كثيراً فى إفريقيا، فالخط واحد رسمه - بشكل كبير - المحلل الأوروبى. المجموعات مثل: مسرح أورى أولوكن "Ori-Olokun" فى مدينة إيفى وفرقة ديورو لابيدو "Duro Lapido" أيضًا فى نيجيريا، أثبتت قدرة دراما الآلهة أو (الشعائر) على الانتقال جماليًا وعاطفيًا مثل الآلهة نفسها عبر المحيط الأطلنطى - وكذلك المجموعات السوداء فى أمريكا، مثل: باربارا آن تير هارلم "Barbara Ann Teer's Harlem Theatre" لو أن الموظفين المدنيين - بداية من المديرين الاستعماريين - والمقاولين الجامعيين المسئولين غالبًا عن

إخراج تراثنا الثقافى من لفائفه لإبهار الوفود الأجنبية. والمؤتمرات التى يعقدها معهد الدراسات الإفريقية... إلخ، يحتفظون بالموقف الأساسى الذى يقول إن الدراما التقليدية هى نوع من الحرف القروية التى يمكن طرحها على فرشة أى بياع، مثل: الحرف اليدوية فى بوتيكات المؤتمرات الدولية - فيجب ألا يدهشنا أن يلخص المتفرج تجربته بأنه قد استمتع أو أصابه الضجر من تعرفه على بعض "الشعائر الغريبة". هذه العروض كانت مسئولة بدرجة كبيرة عن عديد من المفاهيم الزائفة التى تحيط بدراما الآلهة وخضوعها للعصابات الأنثروبولوجية عندما تُختزل، بدرجة مفرطة "in extremis"، إلى مظاهر سلوكية فى المجتمع البدائى .

إن العبء الذى يقع على المنتج هو عبء المعرفة والفهم والخيال المتعاطف. أياً كان الإله المشارك هنا، فإنه يتطلب اتصالا ذكيا بما هو فى الحقيقة: جوهر خالص.

والآن دعنا نتكلم عن الآلهة ومصائرها، سواء فى الأسطورة أو بين أيدى مستغليهم من المبدعين .

سانجو الذى سوف نتكلم عنه كثيراً فى الفصل الثانى، يهمنا هنا فقط فيما يخص جوهره "Essentiality" الذى يمكّننا من ربطه بإطار كونى وظيفى فى صحبة عديد من الآلهة. هذا الوصف "functionalist"، وظيفى لا يتضمن أن الآلهة الآخرين مثل: أوجين "Ogun" وأوباتالا "Obatala" اللذين سيقارن بهما مؤخراً، لا يقومان أيضاً بأدوار وظيفية فى منظومة إنسان اليوروبا الكونى "Yoruba man - cosmos organization"، الفارق إلى حد كبير هو درجة من الدرجات أو درجة من التأكيد؛ بأى إحساس بدائى يفكر الناس فى الإله داخل مجتمع من عباده.. الأغراض المصطنعة التى هو مستعد أن يُستدعى من أجلها.. فى حالة سانجو هو مثل وكيل البرق، فالبرق بدوره هو أداة كونية لتحقيق العدل الجزائى السريع .

إن سانجو هو تحول أنثروبومورفيك (مشبه بالإنسان) فى الأصل، ولكنه من الضرورى - فى محاولة الدخول كلية إلى رحم مفاهيم الصيرورة فى أحد المجتمعات - التمييز بين نماذج الأصول الأولية والثانوية.. الصيرورة الأولى للإنسان، وتأصيله

العرقى أو الاجتماعى. إن سانجو يقع فى الإطار الأخير وأن شعائره التراجيدية؛ من ثم هى صراع مميت على المستويين البشرى والتاريخى، مشحون على الرغم من ذلك بالعاطفة الشديدة وبرعب القوة غير الإنسانية التى لا يمكن التحكم فيها. مسرحية ديوررولابيدو المسماة أوبا كوسو "Oba Koso" سوف نناقشها بمزيد من التفصيل فى سياق آخر، لكن بعض الخطوط الملائمة من مسرحية زورا زيلجان البرازيلية "ZoraZeljan's play" على مسرح أوكسالا والذى سوف ينقل فيه ملامح سانجو بعض عواطف الإنسان المخيفة .. فبعد حدوث القحط والمجاعة والأوبئة التى تسببها جريمة ظلم ضد إله مُتخف تُرتكب فى نطاق مملكته ودون علمه، اكتشف سانجو أخيرًا هوية الإله الطويل المعاناة.. وفى حالة هياج الغضب يتحدى أولودومار "Olodumare" الإله الأسمى:

فلتهبى أيتها الرياح، وتمحى ذكرى هذه الجريمة!

فلتفض مياه البحار وتتطهر مملكتى من هذا الذنب!

وأنت يا إله الأقدار، كيف يمكننى أن أحترمك من الآن فصاعدا؟

لقد كتبت أنت حياتى فى سجلات الخلود ويجب أن تُلام من أجل ذلك! فالرعود التى أتحكم فيها، تتفجر بكل قدرتك!

تهاجم السموات! أريد أن أحارب أولودومار. إننى أتحدى تلك القوة التى تجعلنى أغطى نفسى بكثير من العار! كثير! كثير! كثير! فلنشعل النار فى السموات.(١)

قد تمت السيطرة عليه عن طريق أوكسالا - ضحية الظلم الأصلى - الذى يوبخ سانجو على تجديفه، لكن غضب سانجو هو أمر قابل للفهم كله ويدعم موضوعًا فلسفيًا مهمًا نقلته زورا زيلجان كى تدعم مبدأ سانجو باعتباره مبدأ العدل؛ حيث إن الجريمة

---

(1) Zora Zeljan, Oxala transition no. 47(1974) p .31).

زورا زيلجان ، أوكسالا رقم ٤٧ (١٩٧٤).

ارتُكبت ضد الإله المتخفى فى أرضه، وأصبح على سانجو أن يتحمل مسئوليتها لكنه برىء من الجريمة . إن دهاء زورا زيلجان يكمن فى تخفيفها من دوافع سانجو للغضب، ليس على أساس عدم الإنصاف فى وضع اللعنة على أرضه، ولكن على التحقق الأنانى بأن سانجو - الذى هو مبدأ العدالة ذاتها - دفع دون قصد للقيام بعمل ظالم. كان رد فعله مرعبًا ومجدفًا كما هو؛ فقد رفعه لإلى إنسان أعلى حقيقى، لإلى مستوى الشياطين العليا. ومن المشكوك فيه إذا أراد أى فيلسوف أن يطرح، حين يواجه بهذا المشهد الغاضب، أفضل المبادئ لاستحقاق العقوبة. إن سانجو يجسد بشخصه، فى لحظة الذروة المبدأ المخيف للعدالة:

ولا نزاع فى أن هذا الإنجاز - بالقياس الكبير - يعود إلى القالب الشعائرى للمسرحية، حيث الحدث كله والشخصيات كلها تدخل إلى عمق مستودعات الذاكرة الجماعية المتصلة بشعائر العبور الإنسانية - المحنة والخلاص، التطهر الاجتماعى والفردى - من أجل غاية نهائية هى الشفرة الأخلاقية للمجتمع .

أحيانًا، فى الإطار التاريخى لشعائر سانجو، يظهر إخلاء مؤقت لموقعه. لقد أكدت أن تاريخ سانجو ليس تاريخ الصيرورة الأولية لكنه خاص بالأصل العرقى المسجل تاريخيًا .. لكنه يقفز مباشرة وراء الانتحار (أو عدم الانتحار)، وهذا هو الصحيح من الناحية الطقسية، فى عملية اتحاده مع مصدر البرق (بالتضمين) هذا المصغر الكونى الظاهرى هو فى الحقيقة مفتاح متاح إلى المفاهيم الوقتية فى نظرة عالم اليوروبا. الفكرة التقليدية تعمل ليس بمفهوم طولى للزمن ولكن بحقيقة دائرية.. إن الإنسان لا يمكن أن يفترض للحظة أن هذا شىء غريب على اليوروبا أو على رؤية العالم الإفريقى، فمستر كرينى "Kereny" يستنبط حقائق مماثلة من الميثولوجيا الإغريقية فى مقاله "الطفل الأزلى فى الأزمنة الأزلية"،(٢) لكن درجة القبول الكامل لهذا الإحساس المؤقت

---

(٢) يونج وكرينى "مقدمة فى علم الأساطير" ترجمة هال.

- R.F C. Hull. Routledge & Kegan Paul, London, 1970.

فى إيقاع الحياة - العرف والتنظيم الاجتماعى لمجتمع اليوروبا - هو أمر يستحق التأكيد، لكونه انعكاسًا لتلك الحقيقة ذاتها التى تنكر الأزلية فى وجود الموتى، والأحياء والذين لم يولدوا بعد. تعبير "إن الطفل هو والد الرجل" يصبح فى نطاق هذا السياق للبنية الزمنية، وهذه ليست فقط استعارة عن التطور المغروس فى جذور التمثيل الفردى، بل وهى مثل للاستمرارية الإنسانية التى ليست ذات التوجه الواحد. لا "الطفل" ولا "الأب" مفهوم مغلق أو كرونولوجيا.. فعالم الذين لم يولدوا - فى رؤية عالم اليوروبا - هو بوضوح أقدم من عالم الأحياء على أساس أن عالم الأحياء هو أقدم من عالم الأسلاف وطبعًا بالطريق الآخر الدائرى:

نستطيع أن نؤكد أن عالم الذين لم يولدوا بعد هو أقدم من عالم الجدود أو الأسلاف بالروح نفسها، كما تعلن أن الآلهة هى التى سبقت الإنسانية إلى الكون؛ لكن أيضًا نقف أمام أحد أمثلة اليوربا الذى يقول: "Bi o s'enia, imale o si- " لو لم توجد الإنسانية، لما وجدت الآلهة.. وهى الفكرة المشابهة للاهوت اليهودى المسيحى التى تقول: "فى البدء كان الله"، وبالطبع تضميناتها التى تتعدى المسألة المجردة للتسلسل الزمنى. مهما تحايلنا للتهرب من المعانى التى نستخدمها؛ فإن الألوهية - كينونة الإله - الأخروية أو تَمثل الواحد فى الإله؛ فإنها تظل تجريدات للمفاهيم المنبثقة عن الإنسان والتى تفترض مسبقًا وجود الوسط الإنسانى. لا الفلسفة ولا التعصب الوجودى يمكن أن يرغبا فى إبعاد ذلك، وهو صياغة للحكمة الكونية لليوروبا. إنه أيضًا مبدأ اجتماعى مصطنع يضم حيوات متعددة بطريقة مطلقة؛ كذلك يمكن أن نأخذ أحد الأمثلة العامية: فالرجل العجوز يشير إلى الطفل على أنه بابا "الأب، أو الأكبر" إذا كانت ظروف مولده جعلت دخوله إلى العالم الفعلى عالم الأحياء تعود بالفكر إلى الماضى؛ فإن سلوكه نحو الطفل سوف يكون محترمًا حتى إنه لن يسميه باسمه الحقيقى.. وإذا أقام وليمة عائلية، فإن المكان المخصص لتكريم الشخص الأكبر سوف يذهب للطفل الضيف إنه مبدأ توازن، وهو مبدأ يمنع الجمود الكلى فى التدريج الهرمى للأعمار الذى يحكم عادة المجتمع التقليدى.

إن الآلهة تعيش بالعلاقة نفسها مع الإنسانية مثل هذه العوالم المتعددة وهى تعبير عن طبيعتها الدورية . إن اندماج سانجو مع ظاهرة أولية هو عملية من المفهوم نفسه.. وإن الدراما على مستواها الإنسانى التى سبقت تأليهه هى زيادة فى التوكيد لمبدأ الاستمرارية المتأصل فى الأساطير الأصلية، سواء كانت دنيوية أو كونية. إن سقوط سانجو "التراجيدى" هو نتيجة فعل من أفعال الكبرياء؛ فالملك القوى يلقى بنفسه فى الصراع ليس ببساطة مع رعاياه أو نبلائه لكن مع المصدر العرقى لكينونته.. ضعيف، متساهل، خائن، غير مخلص هو، فالوحدة البشرية التى تشكل كورس سقوطه - فى دراما سانجو - هى السياق الكلى للبداية العرقية .. الاستعارة الشاعرية توصل هذا ونسيج الشعر يؤكده؛ لكن جنبًا إلى جنب مع قبول حاجتنا لتدمير هذا العامل الخارج عن السيطرة فى المجتمع الآدمى، الحاجة لتأكيد الإرادة الاجتماعية من أجل حياة منسجمة، هى الاعتراف بوجود الطاقات فوق البشرية لشخص استثنائى. التأليه - أى ربط الطاقات فى استمرارية كونية - يتبع ذلك منطقيًا؛ ويبدأ سانجو فى وظائفه الجديدة بمنطقة أوسع من الأمان الإثيرى بينه وبين من هم أدنى منه من البشر .

قد نجد المبررات طبعًا، مثل: بول رادين[٣] "Paul Radin"، التى تجعلنا ننظر إلى فعل التأليه هذا فى ضوء اقتناص الفرص للتخندق حول كهانة ذاتية؛ فمسرحية ديورو لاديبو "Duro Ladipo" "أوبا كوسو "Oba Koso"[٤] تشير بوضوح إلى أن سانجو انتحر . حتى إن الكهنة سرعان ما تجمعوا معًا وأسكتوا النسوة النادبات ووبخوهن؛ لأنهن كشفن أن سانجو قد أخذ حياته بيده . لقد اختفى جسده بهدوء وشهدوا أنه رفع. مات الملك؟ يحيا الإله! ولماذا لا يكون ذلك حقًا؟ الاقتصاد والسلطة يلعبان دائمًا دورًا كبيرًا فى تحويل الآلهة إلى أبطال عبر التاريخ الإنسانى. إن الكفاح

---

(٣) بول رادين، الديانة البدائية، طبيعتها وأصولها - دوفر ، نيويورك سنة ١٩٥٧.

(٤) ديور لاديبو، ثلاث مسرحيات من اليوروبا، لندن سنة ١٩٧٣.

من أجل الحصول على السلطة فى المجتمع البشرى المبكر - بما يتبعها من جوائز كمنافع مادية، شهرة اجتماعية، تأسيس صفوة؛ لم نلحظه بهذه الحدة كما هو فى مجال الوظيفة الدينية التى تؤكد استمراريتها فى الأصوليات القمعية، فى مواجهة انشقاقات محتومة بالمثل تقررها المساواة.. منها محاولة اكتشاف صورة الإنسان للمَثَل الأعلى الأساسى، المرسومة فى شكل الآلهة. فنحن لا نستطيع أن نطرح عنا قدرتنا التهكمية تماما. فإعداد مسرحية "عابدات باخوس" The Bacchae of Euripides - من وقت قريب جداً من أجل إنتاجها "عابدات باخوس" هى بالطبع أجمل المسرحيات الطويلة التى يخرج فيها الكائن الاجتماعى إلى شبه إله أوروبى؛ لقد وجدت من الضرورى أن أؤكد هذا الجانب غير الكهنوتى الخالص. هناك مواجهة بين الملك بينثيوس المحتمل أنه معارض لوجود الإله ديونيسوس وأنشطته فى داخل مملكته، وبين العراف تريزياس الذى يقوم بدور المُدافع بحماس عن الآلهة . هنا قليل من السطور تعبر عن رفض الملك بينثيوس:

هذا عملك يا تريزياس؛ إننى أعرف
لقد أدخلتها فى رأسه، وأنا أعرف لماذا،
إن اكتشاف إله جديد هو طريقة جديدة تفتح إلى
جيوب الناس، فوائد من العطايا،
سلطة فوق أرواح الناس الخاصة - وشئون الدولة -
لا تنكر هذا! لقد عرفت انشغالك بالكهانة وألاعيبك.

يبدو أنه من الإنصاف أن نعطى بينثيوس رؤية منشقة مقنعة، رؤية سلطة الدولة فى صراع مع مؤامرة ثيوقراطية متخيلة: كما أنه لا بد أن يعلم بطريقة مأساوية أنه ربما يكون مخطئاً. من الممكن تماماً أن نعيد خلق أسطورة سانجو مرة ثانية من وجهة النظر الأساسية هذه.. الواقع أن مسرحية ديورو لاديبو سوف تقدم بداية طيبة؛ مع ذلك فمن الصعب أن تكون النتيجة شعائرية. إن رواية "لحظة " فى تاريخ أويو، حتى

لحظة صراع مأساوى تشمل ملكهم الأول، وليست دراما الإله كوسيط لذكرى اجتماعية وتلاحم، ولا العزاء الذى يأتى من المشاركة فى عملية ميلاد وسيط جديد فى امتداد الكون الخاص بحياة الإنسان .

نتحول الآن إلى أوباتالا، وهو قطاع أكثر لطفًا فى منحنى النفس البشرية (لنبقى داخل هذه الصورة الدائرية لمفاهيم اليوروبا الوجودية)؛ فهو يختزن فى هلاله تلك الفضائل الخاصة بالتوافق الاجتماعى والفردى: الصبر، المعاناة، المسالمة، كل مطالب الانسجام فى الكون، جوهر الهدوء والاحتمال؛ باختصار جماليات القديس. فى الجانب البعيد من هذا المنحنى نجد الجزم البطولى لأوجين، إلهنا الثالث. من المعتاد بالنسبة إلى هذه الآلهة أن نلاحظ عند هذه النقطة - حتى عندما يكون الأمر مثل أوباتالا - أنها تحمل جوهر النقاء، إلا أن تاريخها يتميز دائمًا ببعض الأفعال المتطرفة، الكبرياء أو بعض الضعفات الإنسانية الأخرى. أما العواقب، فمن الملاحظ، أنها تقاس بمعايير إنسانية وأن هذه الآلهة توضع تحت إجبار دائم بتحمل بعض أشكال العقوبة العملية التى تعوض الإنسانية؛ حيث يبرز غالبًا التشابه بين البانثيوس الإغريقى وبين اليوروبا ويقودنا فى بعض الأمثلة الدراسية الشجاعة إلى "دليل قاطع" للأطروحة أو للفكرة التى تقول إن ديانة اليوروبا مشتقة من الإغريق، ومن المفيد أن نشير إلى تناقض أساسى، مثل: آلهة اليوروبا فإن آلهة الإغريق أيضًا ترتكب تجاوزات ضد رفاهية البشر. إن كتالوج الإغريق هو كتالوج الشهوة، الشراهة، السادية، جنون العظمة، العناد الكامل .. لكن أخلاقيات الإصلاح تبدو غريبة كلية على المفاهيم الأخلاقية للإغريق القدماء، عندما تقع العقوبات بين آلهة الأوليمب فهى تتم بطريقة لا تتغير إلا عندما تحدث الإساءة وتمتد إلى البشر التابعين لإله آخر ويكون هذا الإله الآخر أكثر قوة، أو يستطيع التوسل بطريقة ناجحة للأب زيوس أعظم الآلهة جميعًا. وبالطبع كان من المعتاد القبول بأن الاغتصاب، التمثيل بجثة الميت أو موت أحد التابعين للإله المسيء يمكن أن يصل إلى حد تقرير المقياس الذى يرتضيه الجميع.. هذا هو الأساس للتراجيديا الإغريقية، ليست كما بدأت فى الشعائر التراجودية "Ritual tragodia"، ولكن كما تطورت من خلال خط أسخيلوس المتشائم حتى شكسبير.

"مثل الذباب عند الصبية الطائشين هذا أمرنا مع الآلهة؛ فهم يقتلوننا كنوع من التسلية" (الملك لير).

القاعدة السيكولوجية – "الخطأ التراجيدى" فى شخصية البطل – هى أخيراً التطهير؛ أوديب البرىء ظل هو النمط الأخلاقى الأول للتراجيديا الإغريقية.

تعرض الديانة الإغريقية معادلات مقنعة، تمسكًا بمُثُلنا، مع اليوروبا فإنه منكور؛ فعرافة دلفى "Delphic Oracle" ومجموعة إيفا "Ifa Corpus" فى قبيلة اليوروبا تعطيان مثلاً رائعًا لواحد من أمثلة هذا التعادل البنيوى.. لكن الاختلافات الجوهرية فى أساطير الآلهة الأصلية؛ تقدم مفاتيح لمعرفة الانحياز الأخلاقى لوجهتَى النظر العالمية، فالعقوبات التى تأخذها المجتمعات من آلهتها فى عملية إصلاح للإصابات الحقيقية أو الرمزية؛ هى دليل للحدود التى تقيدها مبادئ التعويضات الطبيعية كعقوبة للخروج على الوفاق الاجتماعى، قد يقال إنها تحكم البناء الأخلاقى لذلك المجتمع وتؤثر فى قوانينه الاجتماعية– كنوع من التعويضات الطبيعية، لأن العلاقة بين الإنسان والإله (تجسيد لمبادئ الطبيعة والكون) لا يمكن رؤيتها فى أى معايير أخرى غير تلك الخاصة بالتطبيع "Naturalness" . هذه العلاقة تمثل استنتاجات وتطبيقات الأمر الكونى والطبيعى، وأنها ليست معايير أخلاقية فقط بل وفنية (اقتصادية مثلاً) يزود بها هذا المجتمع؛ عن طريق جعل الآلهة مسئولة عن أحكام موضوعة هكذا، فإن الاعتماد السلبى على نزوات القوى الخارجية يتم تجنبه، وإن جوانب التجديد يتم تفعيلها فى عمليات عودة الآلهة إلى الأخطاء التى تم التخلص منها فى عملية العبور.. حتى فى مجموعة الربة إيفا فإننا نقابل شعراً علاجيًا يشير – على الدوام – إلى مثل هذه الأحداث السابقة فى تاريخ الآلهة الأخلاقى. إن ذاكرة الآلهة ليس مسموح لها بالراحة، وإن الصلوات تُتلى كتذكرة بالمسئوليات الطبيعية.. بالطبع لا بد من الاعتراف بأن الأحداث الواقعية للقارة اليوم لا تكشف عن مثل هذا الوعى لمن يراقب. مقولة: Orisa L'oba (الملك هو إله) التى استُقبلت بترحاب على مستوى التمجيد السطحى للذات، تفشل الآن فى استدعاء ملاك السلطة إلى الطبيعة الأخلاقية للآلهة الإفريقية. إن عقلية القادة هى بالتأكيد عقلية أوليمبية، آلهتهم إغريقية لكن من شفاههم نسمع – فى

أغلب الأحيان - الفخر بالأصالة المحلية. لا بد أن الآلهة الإفريقية تقهقه فى مساكنها - ما عدا ربما أوباتالا القديس .

الخطأ الذى لم يتم محوه تماماً لأوباتالا- إله النقاء الروحى- هو ضعفه أمام شرب الخمر.. والذى تنسب إليه مهمة تشكيل الكائنات البشرية الذى ينفخ فيها الإله الأعظم ألودومار الروح. ففى ذات يوم، سمح أوباتالا لنفسه بأن يأخذ قليلاً من هذا المشروب القوى المفعول، عَرَق البلح.. فانزلقت أصابعه الماهرة بطريقة سيئة فشكلت شخصيات لعَجَزة ومصابين بالبهاق وعميان. نتيجة لهذا الخطأ فإن أوباتالا يمنع أتباعه بشدة من شرب عرق البلح- جزء من مبدأ التعويض الخاص بنظرة عالم اليوروبا يتكشف من خلال تلك المقارنة. أوجين الذى ما زال هو ضحية هذه الجرعة، يجعل عرق البلح فرضاً دينياً فى عبادته. فإله اليوروبا هو بالتأكيد إله براجماتى .. فإذا لم يكن الإنسان فى الوضع التعس الخاص بالكهانة فى عبادة أوباتالا؛ فإنه من الممكن أن يكون تابعاً مخلصاً لذلك الإله، فيمكث يقظاً عند خروجه فى نزهته، ثم يبدأ مهرجان الآلهة بالسكْر الجميل فى عيد الإله أوجين. عيد خطايا الإله أوباتالا هو عيد ظرفى، ولا يتم باستمرار كإسهام ضرورى فى شعائره الخاصة بالانتقال. إنه يظهر كدراما لجوهره الروحى من خلال الأسْر، والمحنة، ودفع الفدية والعودة المنتصرة - أى إحدى مسرحيات الآلام المرتبطة بالدورة الطبيعية للقحط والوفرة .

هناك مسرحيتان لهذا الإله على قدر كبير من الأهمية، أولاهما تأليف أوبتندى إجمير "Obotndei Ijimere" عنوانها "سجن أوباتالا".[٥] والأخرى كتبتها البرازيلية زورا زيلجان "Zora Zeljan" عنوانها قصة أوكسالا "The Story of Oxala" والعنوان الفرعى: عيد بومفين "The Feast of Bomfin" عيد برازيلى أقيمت عليه المسرحية، وهى تشهد - بصورة مباشرة - بحيوية الديانات الإفريقية فى أمريكا اللاتينية، وفى جزر الكاريبى[٦]

---

(٥) سجن أوباتالا .

(٦) انتقال .

أوكسـالا هو الاسم المشوه لأوريزا نيـلا "Orisa-nla"، وهو اسم آخر يعـرف به أوباتالا بين شعب اليوروبا. فى برولوج ومسرحيتها، كتبت زورا زيلجان :

إن عيد بومفين "Bomfin"، فى باهيا، هو واحد من أفضل أمثلة التوليفة الدينية فى زمننا: إنه مركب من قديسين كاثوليك وأوريزا إفريقية، بما يشهد للروح التصالحية للحضارات المختلطة ذلك هو السبب الذى يجعل عيد بومفين هو أيضًا قصة أوكسالا. فالمسرحية تستمد أصلها من إحدى قصص أوكسالا البطولية، حتى إن المؤمنين جمعوا بينه وبين سيدنا لورد بومفين. فى عملية التربية الدينية، يقوم العبيد بتجسيد الفكرة الجديدة لقصة آلام المسيح مع الذكرى القديمة لأسر أوكسالا؛ فقد كان أبًا لكل الآلهة فى سلسلة تاريخ الألوهية وقتها. فى نوع من التبكيت وترديد أصداء العادات التى دُفنت فى وقتها، فإن التقوى غير المعقدة للزنوج البرازيليين بعثت فى نفوسهم رغبة للتكفير عن ذنوب عنصرية، كما لو كانوا يريدون إعادة إحياء أحزان الإله الرئيسى، كنوع من التعويض وإعادة شخصه إلى جلاله ووقاره السابق (أوكاسالا، ص: ٢٣).

هناك طبعًا، بعض النقاط القليلة التى نختلف معها فى ذلك: إن مفهوم التكفير عن عبء جريمة عنصرية هو شىء مأخوذ من اليهودية - المسيحية .

هى أهداف طبيعية جدًا بالنسبة إلى جنس مستعبد فى هذه الظروف، لكن التكفير عن ذنوب عنصرية هو تبديل لوضع المذنب. لا شىء خاصة فى التاريخ الثورى للعبيد فى البرازيل، يمكن أن يؤيد هذا التفسير الذى هو انعكاس للضمير الأوروبى .

الإصرار على إعادة غرس الذات العنصرية المزاحة: كان أحد الأسباب والذى أدى إلى سهولة ودوام التآلف بين الآلهة الإفريقية وبين قديسى الكنيسة الكاثوليكية الرومانية. لقد اكتملت العملية هكذا حتى صارت هذه الآلهة جزءًا من الحياة الروحية للكاثوليك البيض أنفسهم الذين صاروا فى البرازيل أو كوبا، عبادًا منتظمين فى الكاندوميل أو البمب (المصطلحات البرازيلية والكوبية المحترمة) يعتنقون الإيمان

بأوريزا اليوروبا باعتبارها الآلهة الراعية لهم. نقطة مهمة ينبغي أن أذكرها، لأنها متصلة اتصالاً فعلياً بمسار الحدث في مسرحية زيلجان.. فهي تشير في المقدمة إلى أنها حين حصلت على القصة من كتاب "آلهة إفريقيا" Dieux d' Afrique، تأليف بيير فرجر، لم تجد في ذلك أي إشارة إلى الدوافع التي جعلت أوكسالا يواجه القدر "Destiny" بذلك الشكل.. هذه الدوافع تكشفت لها تدريجياً عن طريق الأساطير التي توصلت إليها في ريو أو في باهيا، وكان المفروض إعادة تجميعها لأنه قد تم إلحاقها بعديد من قصص الملاحم الأسطورية التي لا تنتمي إليها. والأسباب البعيدة التي كشفتها زيلجان في البرازيل ونسبتها إلى رحلة أوكسالا؛ لا تختلف فقط مع تلك الأسباب التي ذكرها أوبوتيوند إجيمير "Obotunde Ijimere" ومع الفن الشعبي التقليدي في اليوروبا، بل وتقدم لنا- عن طريق المقارنة - مقطوعة مهمة في نسيج الميتافيزيقا اليوروبية. لقد جعلت زورا زيلجان أن رحلة سانجو كانت بحثاً عن زوجته نانا بيريكو "Nana Buruko"، التي هجرته. وفي الأسباب التي دعتها لهجره وفي دفاع أوكسالا نكتشف أين تختلف صفات الإله المسيحي عن آلهة اليوروبا، فنحن نعرف من البرازيلي أن أوكسالا قد جعل ولداً له يسمى أومولو "Omolu"، سيد الأرض . وحيث إنه كان مقدراً له أن يكون الإله الشافي، وله قوة على المرض والصحة والحياة والموت؛ فجعله أوكسالا قبيح الشكل ومريض الجسد. اشمأزت نانا بيروكو لأنها أنجبت مثل هذا الطفل فألقت به في هاوية "abyss"؛ حيث - بالإضافة إلى التشوهات التي كان يعانيها سلفًا - أصابته باعوجاج القدم. وعندما أراد أوكسالا أن يضيف الإساءة إلى الإصابة، أعطاها ابنًا ثانيًا، اسمه إكسو "Exu"، الذي ولد غير مبالٍ بمبادئ الخير والشر، فهربته ولجأت إلى مملكة سانجو وأقسمت ألا تعود .

نحن نرى عن طريق المقارنة، تأكيد اليوروبا للحظات الضعف والعيوب العامة للإله في أداء مهامه، فإن التوليفة المسيحية في باهيا: تبرر وجود رجال مشوهين في المجتمع الإنساني في نطاق الإطار العام بعد النظر والفهم البشري السامي للإله الخالق. إن اليوروبا تؤكد بصراحة أن الإله متأرجح وقد انزلقت يده، فأتت بالإله بطريقة حازمة في نطاق منطقة السقوط الإنساني. (في حالة الضعف البشري) وحيث

إن قـابلية السـقـوط مـعـروف أنهـا تجـر وراءها بعض العـواقب التى تـخل بالانسـجـام الاجتماعى؛ فـإنها تتطلب بحثًا عن الأنشطة العلاجية وأن هذه الدورة هى التى تؤكد عملية التجديد المستمرة فى الكون؛ باستـدراج الآلهة داخل هذه الدورة، بما يـضـمن عملية استمرار التنظيم الكونى التى تشمل عالم الأسلاف وعالم الذين لم يولدوا بعد. عمل الكبرياء أو العكس - الضعف، السلبية المفرطة أو الخمول - يؤدى إلى اختلال التوازن فى الطبيعة وهذا بدوره يطلق طاقات تعويضية .

فالحدث فى كل من النسختين - زورا زيلجان وإجيمير - يتبع نمطًا متشابهًا تقريبًا، باستثناء الدوافع - أوكسالا يقوم برحلته إلى مملكة سانجو "Xango" ويتعرض فى الطريق للتحرشات من جانب إسيو "Esu" الإله المخادع، كما يتعرض إلى كثير من عمليات الإذلال ويتحمل كل هذا فى صبر ويوضع فى السجن - نتيجة ألاعيب إسيو ومكائده؛ بحجة باطلة هى سرقة الحصان المفضل عند الملك. ولكن عليه ألا يكشف عن شخصيته وإلا فإنه سوف يخسر جوائز الصبر والخضوع التى تمكّنه من تحقيق أهدافه .. وكان هذا هو تحذير بابا لوايزا "Baba loisa" كاهن الإله .. لكن الوباء حلَّ الآن بالإنسانية، لأن أوكسالا هو إله الخلق .. الأمطار توقفت .. الأطفال يموتون فى الأرحام. فى مسرحية إجيمير:

اللعنة حلت على أويو "Oyo"،

القمح فى عيدانه أكلته الديدان،

وغدت السنابل خواء مثل قرص الشمع،

ثمار اليام جفت على العيدان

منقبضة مثل ألياف النخيل ...

وتوقفت عملية الخلق.

عندما صار الذى يحول الدم إلى أطفال

يتباطأ في السجن.

لقد ضاع التكامل ودُمر التوازن، أوباتالا (أوكسالا) هو الإله الذى يحول الدم إلى أطفال؛ أوجين هو الإله الذى يحول الأطفال إلى دم. (سجن أوباتالا) مع تقييد حركة الأول، احتل أوجين مكانه واستمتع بسيادة كاملة، هناك تشويه فى العمليات الكونية.

مانح السلام ، أبو الضحكات والابتسام

قيدوه فى السجن

لقد أطلقت أوجين الذى يستحم بالدماء،

ليبدأ حكمه منذ الآن .

فهو يقتل فجأة فى البيت وفجأة فى الحقل،

يقتل الطفل بلعبته الحديدية التى يلعب بها،

أوجين يقتل مالك العبيد ويقتل العبيد أيضًا،

يقتل صاحب البيت ويدهن المدفأة بدمه!

أمطار ودماء وزلازل تدمر المدينة، الوحوش تنهار وتموت فى الغابات، الأنهار تجف والحقول تصاب بالجدب. وفى السجن يجلس أوباتالا يستقطر فضائل الصبر والقوة، طائعًا لأوامر كاهنة الربة إيفى بابا لورايزا.. أما فى نسخة إجيمير، فإسيو هو الذى يقرر طبيعة عقاب أوباتالا ويعذبه فى الطريق، إنها محاكمة للروح .

فى كل من نسختَى اليوروبا والبرازيل، قدمت رحلة أوباتالا على أنها تعليمية تدور حول مواجهة المصير. فالدافع الأولى فى كتاب إجيمير سرعان ما يصبح ثانويًا .. إن أوباتالا يشتاق إلى العلاقة الدافئة مع الأصدقاء. يقول: إن اليام الجديد، على الرغم من أنه لين كالكريمة، جف وتحول إلى ألياف فى حلقه، لحم الماعز الطرى صار مليئًا

بالغضاريف، وكل هذا سببه أن صديقه سانجو ليس هناك ليشاركه الطعام. لكن حتى لو كان هذا الشوق غير موجود عند أوباتالا، فهناك أسباب أخرى لا بد أن تكون موجودة، لأن إله الخلق له تاريخ مع القدر وسلاحه الوحيد لا بد أن يكون الصبر. يشرح البابالاو "Babalawo" حظه ويذكره بجريمته :

لقد شربت عرق البلح الطازج

باردًا وحارًا يتلظى فى الصباح

وكانت رغاوية الحلوة

تتخمر فى القرعة وتفور

كعيون امراة فى حالة حب.

لقد أنعشت نفسك فى الصباح

لكن فى وقت المساء صارت أياديك غير ثابتة

لقد بردت أحاسيسك، وأُصيبت أطراف أصابعك بالخَدَر.

يقدم قائمة بكل التشوهات الإنسانية التى نتجت عن ذلة أوباتالا الأخلاقية وينطق بالحكم :

"يجب أن تدفع ثمن خطاياك".

قارن هذا بجريمة الإله نفسه فى المسرحية البرازيلية .. نعم، إنه يشكل كائنًا مشوهًا لكنه فعل مُتعمد؛ ليس ذلك فحسب، بل وإن ضحايا انحرافاته الجمالية ليسوا كائنات فانية بل آلهة أخرى. الأول تشوه فيزيائى، والآخر تشوه أخلاقى. كون هذا يؤدى إلى مواجهة مع القدر، فهذا يُعزى إلى الغرور وانعدام الفهم لدى زوجة حادة المزاج تود أن تحصل سريعًا على ولد جميل الطلعة أفضل من طفل عبقرى قبيح الشكل. لا يعتقد أحد أن أوكسالا قد فعل خطأ أو ارتكب فعلاً يتطلب التكفير. هنا ينتج من هذا صفة مجردة لا تهتم بتضحيته، وهذا يوحى بتأثير مسرحية آلالام المسيحية.

أما سلوك سانجو فى مسرحية إجيمير فإنه يشمل جرائم الآلهة .. فزورا زيلجان تؤكد فى مسرحيتها أن سانجو يظل جاهلاً تماماً بهوية الضحية البرىء، وليس الأمر كذلك فى نسخة اليوروبا.. إنه ليس فقط مبدأ العدالة الذى أصابه الأذى فى ادعاء سانجو المختصر عن ذنب أوباتالا، بل بصراحة أكبر، مطالب الصداقة وكرم الضيافة أيضاً. إن شوق أوباتالا لصحبة صديقه الشرس لم يجد سوى إجابة ازدراء صادرة عن جنون العظمة.

هل يمكن أن يصير أعقل الجميع

أكثرهم حماقة؟

وأنقى واحد فيهم .. يصبح أفسدهم؟

يا للهول، بأبا الضحكات،

الذى يركب على ظهر الأحدب، قد تحول إلى لص عادى .

من المعروف عموماً أن كرم الضيافة هو واحد من أعظم القوانين فى الحياة الاجتماعية الإفريقية. فأويو زوجة سانجو قد ارتاعت من رفضه للصداقة دون تفكير وسعت لتخفيف غضبه بتذكيره باستقبال أوباتالا الرائع لسانجو فى مناسبة سابقة، أغانى المديح، طحن اليام، الخمر، لحم الغزال، الوليمة. يضع سانجو نفسه فى مكان لا يقبل التبديل، كلما توسلت إليه، تضخم كبرياؤه.. جميع القوانين التقليدية الخاصة بالعلاقات الاجتماعية خالفها هذا الإله الشرس الذى لا يمكن تذكيره حتى بمتطلبات السلوك الشريف الكريم. لكن فعل الكبرياء الأسمى - الإهانة الكونية- يكمن فى حقيقة أن أوباتالا هو إله الخلق وقد لا يرضى بأن يُعامل كشخص غير ذى صلة بالانسجام الكونى، تسرع أويو فتذكر زوجها بأخطار تدمير مبدأ التكامل وهو مبدأ كونى .. لكن سانجو لا يهتم. يظهر أوجين كأنه النصف الذى لا يقبل التحدى فى مبدأ التدمير - الإبداع، لأن التدمير ليس فقط خراباً مادياً ينزله سانجو لكنه خراب للطبيعة ذاتها .

بعض النسوة يمتن أثناء الوضع؛

ينزفن حتى آخر قطرة دم فتجف أجسادهن .

وإلا تتعفن الثمرة في أرحامهن

قبل أن ترى ضوء النهار.

تقول أويو التى ظلت على طول الخط هى صوت العقل والبصيرة: "أخشى أننا ندفع الآن ثمن الظلم الذى ارتكبه الملك".. إلهان كلاهما مذنب بالسلوك المعادى للمجتمع. عواقب أفعالهما يتحملها رعاياهما من البشر. الضحايا فى مسرحية زورا زيلجان هم من البشر أيضًا؛ لكن الإلهين هنا بريئان من الشر.. والمفارقة، لأننا لا نستطيع إلا أن نلاحظ أن الأساس المعمارى لشعائر زورا زيلجان يكمن فى استنباط "الجوهر". يجب أن نلاحظ فى نسختها أن أوباتالا مسموح له باختزال المبدأ الرواقى الخالص "pure stoic essence". تعبير جميل لرئيس الآلهة، نعم.. لكن مع أن معاناته الجسدية تبدو أعظم مما كانت فى "السجن"، فإنه لا يعيش هذا المستوى من الرفض فى مسرحية زيلجان الذى يعيش فى مسرحية إجيمير. إن رفض سانجو له فى مسرحية إجيمير يترك أوباتالا فى طريق اللا عودة، لا رجاء ولا أمل فى استعادته لمنصبه.. علاوة على ذلك؛ حيث إنه مدرك بمخالفته للقوانين وأسبابها، فإن موقفه لا بد أن يكون محملاً بالذنب واليأس من الخلاص الروحى. أوكسالا فى المسرحية الأخرى يتأكد دائمًا من معرفة براءته الكاملة وطيبته؛ ولذلك فهو واثق من الانتقام من المشكوك فيه إذا كان يمكنه الوصول إلى مستوى الرفض الذى وقع على أوبتالا فى "السجن"، ورؤيته أن هدف أوباتالا الأساسى من تلك الرحلة قد جعل من نفسه - بطريقة متعمدة - أداة لإذلاله .. هذا على فكرة، لكن ما يبدو أن زيلجان مهتمة بتأسيسه هو النقيض الحقيقى لإجيمير - مفهوم أن سانجو هو مبدأ العدالة. وليس سانجو وحده لكن الآلهة كافة باعتبارها مبادئ، تجريدات، جواهر.. باعتبارها انبثاقات علوية وليست مخلوقات من لحم ودم.

انظر السطور التالية من مسرحية السجن "Imprisonment" :

هكذا جاء اليام الجديد ثانية

أشد بياضًا من الأسنان، أشد بياضًا من الملح

أشد بياضًا من حدقة العين

أشد بياضًا من الخرز فى تاجى

أيها اليام.. لديك القدرة على أن تحول

الإنسان العاقل إلى أحمق

أنت تجعل الزوجة التى زُفت حديثًا تفقد أخلاقها

الرجل المتواضع يفك زرار قميصه وتتسع حدقة عيناه

اليام الجديد لا يعرف الفرق بين الشحاذ والملك

بين اللص والرجل الثرى، بين الإنسان وبين الله

أنت تحولهم جميعًا إلى مجموعة من الجشعين.

(سجن أوبتالا p,3)

أو هذه السطور من مهاجمة سانجو الكلامية لأوباتالا التعيس الحظ :

أى جنون دفعك لسرقة حصان لا تستطيع أن تركبه

كرئيس عجوز عنين

يتزوج بزوجة شابه لينة

ويخفى عضوه المرخى

بين ساقيه

أوه،

لو أنه حاول أن يركب

هذه الشعلة السوداء المرتجفة

سوف تتخلص منه أسرع من الزوجة المحبطة

تخلصت من زوجها الأعرج

الذى يفتقد الآلة التى تجعلها تنزف وتعرق (P.24-5.)

مثل هذه اللغة لن نقابلها فى المسرحية البرازيلية؛ لأن آلهة اليوروبا فى النسخة البرازيلية لا تعرف ولا تجامع زوجاتها، مثل هذا المشهد الذى يحدث فى مسرحية إجيميرى حيث لا يتجادل أوباتالا مع زوجة فلاح فقط بل وأيضًا يُهان فعلاً ويُضرب على الأرض من قبل البشر.. هذا المشهد لا مكان له فى مسرحية زيلجان. ما نجده فى مكان هذا هو الجوهر المتسامى، بداية تخفيف التوتر الأرضى الذى سبق لى الحديث عنه، والذى حدث نتيجة اللقاء بين الآلهة وبين القديسين المسيحيين.

مملكة سانجو عند زيلجان أشبه كثيراً بموقع أوليمبى- حتى مخادع نساء الآلهة حيث يتقابلن يثرثرن وينظمن أعمال اليوم المنزلية- هو أحد الأبراج الإلهية البعيدة. فى نهاية المحنة؛ كانت جائزة أوكسالا لزوجته مكافأة على إخلاصها هى تاج مصنوع من الشمس المذابة والنجوم الثمينة. إن أثر هذا الأساس الجمالى هو أنه حتى النظام الأخلاقى والتوازنات المتضمنة فى المسرحية ينتميان إلى نظام حياة أخرى مختلفة تمامًا عن دراما أوبتالا؛ حيث جزالة الاستعارة وآلام الآلهة قد نزلت إلى مستوى أرضى، والحل - الأخلاقى المستمد من مبدأ التكامل - صيغ كله فى عبارات خاصة برفاهية الجنس البشرى.. هناك بُعْد رمزى فى مسرحية "عيد بومفين"؛ فالمخلوقات التى تزوره هنا هى دون شك - وبطريقة طبيعية تماما- ارتقت مكانة رفيعة عن طريق التجسيد الروحانى لأولئك القديسين الذين تآلفت معهم آلهة اليوروبا. وحتى فى أحد مشاهد الغابة:

آياسان سعيدة ومبتهجة .. إنها ترقص بعيداً مع نسمات الغابة الرقيقة! فهى تتحلى بثوب من الأوراق الجافة الرقيقة وبقطرات ذهبية من ندى الصباح!- (أوكسالا، ص: ٢٢) .

نحن لن نجد مثل هذه الصور الأثيرية مستخدمة فى الوطن الأصلى لهذه الآلهة .. أو أيضًا:

ماذا تريد بعد، أيها الواحد المتأنق؟ وجهك فى نعومة الفجر، جسدك يتحرك فى رشاقة موج البحر.. وحين تذهب للحصول على الماء من النبع تتبعك الفراشات وتنحنى لك جباه الأشجار كى تلمسك أوراقها. (ص: ٢٣).

فى المسرحيات ذات المصادر الأصلية؛ يتم تصوير الآلهة فى صور نباتات متفحمة، طباشير، زيت، حبة جوزهند أو قمح، ماء، لُب شجرة، جذر نبات، واستعارات حية من مشاغل المجتمع الإنسانى. (أحد الاعتبارات العابرة هى خلق أومليو "Omolu"، لقد خَطَا أوكسالا خارج الرحم الإليزى للجماليات، وخُلق شافيًا له وجه بذرة اليام.. نكسة محزنة إلى عودة ظهور الموروثات المرضية ربما، لكنه لا يكفى سببًا، لو لم تكن زوجته (نانا بيوروكو) مغتربة ثقافيًا، لتوليد حاجة فى الطبيعة لشعائر الرحلة)، لكن بمزيد من الجدية، فإن الضعف البنيوى فى المسرحيات الأخلاقية كامن فى مثل هذه المواجهات مع القدر "Destiny": هو النتيجة المنطقية لجماليات التغريب التى تعرفنا، فى المسرحية البرازيلية، على حقيقة الآلهة.. عندما تحتاج النماذج الشعائرية خواص جمالية جديدة، فإننا ربما نتوقع إعادة تعديل للأوامرالأخلاقية التى أتت بهم إلى الوجود أولاً، فى وسط جهود الإنسان الذى يسعى للسيطرة على الكون .

هناك نقص كبير فى قوة الاحتمال فى تركيبة أوجين، آخر الآلهة الثلاثة الممثلين، فى أحد مقالاتى السابقة - باسم "المسرح الرابع"[٧] - حاولت أن أصور أوجين

(٧) هنا كملحق جيفرسون، فى أخلاق الفن.

الحقيقى مستخدمًا مفاهيم هيللينية كتوحيد للمبادئ الديونيسية، والأبولونية والبروميثية. فى ميتافيزيقا اليوروبا، لا يوجد إله آخر فى البنثيون يتوازى (يتماثل) هكذا بصورة مطلقة - خلال تاريخه وطبيعته - مع الطبع الخاشع "Numinous temper"، للمنطقة الرابعة للوجود التى أعطيناها عنوان هاوية الانتقال "abyss of transition" - والمعروفة عمومًا فى معظم الميتافيزيقيات الإفريقية بالعوالم الثلاثة التى ناقشناها: عالم الأسلاف، والأحياء والذين لم يولدوا بعد. والفضاء الرابع لم يفهم أو يستكشف بعد، الظلام المتراكم للانتقال حيث يتم تبادل عملية التحول للمثال الجوهرى والعالم المادى، إنه يشغل التعبير النهائى للإرادة الكونية .

إن تاريخ أوجين هو قصة اكتمال نشوء الكون اليوروبى، إنه يحصر مجىء هذا الكون إلى الوجود فى شعائره الخاصة بالرحلة. فى مقابلتنا مع أوباتالا نلتقى آثارًا دموية تضع طبيعة أوجين فى مقارنة مع أوباتالا؛ لذا ربما وجب علينا أن نبدأ بإصلاح هذا مع سطور أخرى من أغانى مديح أوجين التى تعطى منظورًا متوازنًا أكثر لطبيعته الحقيقية، فهو معروف بأنه:

"حامى اليتامى" السقف الذى يظلل المشردين، "الحارس الرهيب للعهد المقدس". إنه يرمز إلى سمو إنسانى لكن عدالة إصلاحية صارمة:

بيته محمل بالثروة، لكن، قائم على جريد النخيل
يغامر بالتقدم، ليحمى المقهورين
لكى ينقذ العبيد أطلق أحكام الحرب
من أجل العميان، انغرس داخل الغابة
ذات الأعشاب العلاجية، فهو الشديد السخاء.
الذى يقف كدعامة قوية لأبناء الموتى فى السماء .
تحياتى أيها الكائن المنعزل الذى يستحم فى بحار الدماء.

أجل، إن الدماء لا تختفى أبداً، لكننا نعرف على الأقل أن ذلك ليس نتيجة لشهوة سفك الدم .

وأوجين هو معلم الصنعة والفنان، الفلاح والمحارب، قوة التدمير والإبدا ع، ناسك منعزل وشريب هائل، قائد أبى للرجال والآلهة. إنه "رب الطريق" فى إيفا "efa" - أى أنه يفتح الطريق إلى قلب الحكمة عند الربة إيفا.. هكذا يمثل غريزة البحث عن المعرفة، وهى صفة تضعه جانبًا باعتباره الإله الوحيد الذى "يبحث عن الطريق"، لقد جمع مصادر العلوم لينحت ممراً فى الفوضى الأزلية من أجل توحيد الآلهة والإنسان. الرحلة ووجهتها مطبوعة فى قلب أوجين وعلاقة الآلهة بالإنسان.. وجهة الرحلة ودوافعها هى أيضًا إشارة إلى الانحياز الجغرافى لمركزية اليوروبا، لأن الآلهة هى التى تحتاج إلى المجىء إلى الإنسان الغاضب لإحساسه الدائم بانعدام الكمال، تتشوق إلى استعادة قوة التكامل المفقود من زمن طويل. أوجين هو الذى قادها، شعائره كانت هى أولى شعائر العبور فى عالم الأرباب الأثيرى.

أسباب القلق الروحى للآلهة تعود إلى الوراء حتى تاريخ نشوئها الأصلى. ذات مرة كان هناك الكائن الأوحد المنجب الأول للإله والإنسان، يعاونه خادمه الوحيد أتُنْدا "Atunda" نحن لا نعرف من أين أتى أتندا.. الأسطورة دائما تهمل التفاصيل، ربما الواحد الأصلى صنعه من تراب الأرض ليساعده فى الأعمال المنزلية .. مع ذلك فقد تمرد العبد؛ لأسباب يعرفها هو نفسه فدحرج كتلة هائلة من الصلب على رأس الإله فى الوقت الذى كان ينشغل فيه بتفقد حديقته على سفح تل، فأرسله إلى الهاوية فى ألف قطعة وقطعة.. فتغير الشكل ثانية .. إذ يمكن أن نرى تفتت رئيس الآلهة، لكن كجزء أصلى من قرار الإنسان الخاص بتجربة الميلاد والتحلل عن طريق الموت. الشعائر ذاتها ترتبط بهذه الثوابت المحورية "Axial Constants" فى دراما الآلهة التراجيدية؛ تعمل الآلهة كوسيط للتجربة المحورية، فالصراعات والأحداث هى مناورات نشطة للدخول بسهولة فى التجربة - أى أنها الموتيفات الدرامية التى يذيب شكلها الجمالى الحاجز الذى يبعد الإنسان .

إن عملية خلق إله رئيسى متعدد الصفات؛ كانت بداية تحول الوظائف الاجتماعية، وتقسيم العمل والمهن بين الآلهة وأصبحت أقساماً لها. فجزء الوحدانية الأصلى الذى يحتوى على حجر الصوان المبدع يبدو أنه قد ذهب إلى كيان أوجين الذى يُظْهر مزاجه ميلاً لعملية الإبداع الفنية المقترنة بالكفاءة التكنولوجية .. فعالمه هو عالم الحرفة والأغانى والشعر. الذين يحترفون تقديم "الإيجالا" Ijala – وهى الشكل الغنائى الأرقى لفن الشعر فى اليوروبا – هم أتباع أوجين الصياد؛ فالإيجالا لا تحتفل بحياة الإله فقط بل وبحياة الحيوان والنبات، تسعى للقبض على جوهر وعلاقات الأشياء النامية وعلى نظرة الإنسان لأسرار الكون.. مع القدرة الإبداعية، تتماشى مع جانبها التكاملى، ويمضى أوجين إلى أن يصبح رمزاً لمبدأ الإبداع – التدمير. وهذا لا يؤدى فى أى ناحية إلى اغتصاب منطقة أوباتالا الذى تقتصر مهمته على خلق شكل الإنسان الخالى من الحياة. ولم يتحرك أوباتالا قط للتدمير. أوباتالا هو موظف للإبداع أو الخلق، ليس مثل أوجين الذى هو جوهر القوة الإبداعية ذاتها .

لكن لا أحد منهما، حتى أوجين، كان كاملاً بذاته. كان لا بد من اجتياز رحلة إلى الفضاء ليشرب من نبع الفناء كما يوحى بعض الأساطير، ولكنه فى الحقيقة يهدف إلى فحص الإنسانية لترى إن كان العالم الذى تسكنه الأجزاء الفانية منذ الجد المشترك كان فعلا يكافح، لكن الفضاء لا يمكن اختراقه. العزلة الطويلة عن عالم البشر قد خلقت حاجزاً لا يمكن اجتيازه؛ وقد حاولت لكنها فشلت فى تدميره. أخيراً تولى أوجين المهمة مسلحاً بالأداة الفنية الأولى التى شكلها من خامات رحم الجبل، فطهر الغابة الأزلية واندفع إلى عمق الهاوية ونادى على الآخرين كى يتبعوه. ومن أجل العمل الجرىء منحته الآلهه تاجاً، ودعته كى يكون ملكاً عليها؛ فرفض أوجين. وكان لا بد أن يرتكب المجتمع البشرى الخطأ نفسه، ولتثبت بطريقة فعالة إصرارها على أن تثنيه عن موقفه الرافض الحكيم. عند وصولها للأرض، سار مختلف الآلهة فى طريقها، تراقب ويفتش؛ أما أوجين فى تجواله فقد وصل إلى مدينة إيرى "Ire" حيث استقبل بحفاوة، وأخيراً رد على كرم ضيافته عندما جاء لمساعدتها ضد أحد الأعداء. واعترافاً بجميله

قدمت له تاج إيرى؛ فرفض وتراجع إلى الجبال حيث عاش فى عزلة، يصطاد ويزرع لكن ألح عليه شيوخ إيرى مراراً وتكراراً وفى النهاية وافق.

عندما نزل للمرة الأولى بينهم، ولى الناس الأدبار. أظهر لهم أوجين وجهًا لعله يضع نهاية لإصرارهم، فنزل فى زى الحرب المصنوع من الجلد، ممرغًا بالدم من الرأس حتى القدم.. عندما هربوا عاد هو إلى عرينه فى الجبل مكتفيًا بأن الدرس انغرس؛ وا أسفاه، لقد عادوا ثانية.. وتوسلوا إليه أن يأتى إذا أراد فى زى غير مخيف وسوف يستقبلونه باعتباره ملكهم وزعيمهم. أخيراً وافق أوجين؛ ثم أتى محمولاً على جريد النخيل وتُوج ملكًا، وقاده رجاله من حرب إلى حرب وحقق لهم الانتصار.. ثم أخيراً جاء اليوم أثناء فترة هدوء فى المعركة أتى صديقنا القديم عيسو "Esu" الإله المحتال؛ وترك قَرْعة مليئة بعَرَق البلح للإله العطشان.. وجدها أوجين لذيذة بشكل غير عادى وأفرغ القرعة كلها حتى الثمالة فى جعبته. فى هذه المعركة تحرك الأعداء أسرع من المعتاد وكانت المذابح أعظم كثيراً مما سبق؛ لكن حتى الآن وقع الأصدقاء والأعداء فى حيرة بالنسبة إلى الإله المخمور؛ فاستدار إلى رجاله وقتلهم. هذه هى الإمكانية التى أفزعته منذ البداية وجعلته يتراجع عن دور الملك .. هذه، مع ذلك، هى الطبيعة الإرادية لأوجين حتى إنه، خلافًا لأوباتالا، لا يمنع استخدام عرق البلح فى عبادته – على العكس من هذا، أوجين هو تجسيد للتحدى، غريزة بروميثيوس فى الإنسان.. مستعد دومًا لخدمة المجتمع من أجل تحقيق ذاته تحقيقًا كاملاً؛ من ثَم كان دوره كمستكشف فى الفوضى الأزلية التى هزمها، ثم ردمها بمساعدة حيله العلمية: أما الآلهة الأخرى التى اقتفت خطواته عبر عالم الانتقال؛ فيمكنها فقط أن تشاركه مهمة الكهانة فى خبراته الأصلية. أوجين فقط الذى جرب عملية تمزقه بواسطة الرياح الكونية، لإنقاذ نفسه من حافة الخطر عن طريق ذوبانه الكلى بتجميع الجزء الذى لم يمسه أحد من نفسه، وهو الإرادة. هذا هو الجوهر الفريد فى أوجين فى ميتافيزيقا اليوروبا كتجسيد للإرادة الاجتماعية المستثمرة فى بطل من اختيارها. إنه نموذج لهذه التجربة الخاصة بالذوبان وإعادة التكامل، حتى إن الممثل للدور الشعائرى للنماذج الأولى يمكن فهمه.

إن فعل أوجين لا يحدث فى فراغ.. كانت مغامرته بالضرورة هى دراما التوتر الفردى، لكن حتى لحظة تفرده متصلة، لحظة تمكن الآلهة الأخرى من مشاركته، كانت نهايتها المرئية لا تقل شيئًا فى تقوية الذات الاجتماعية. هذا بُعْد مختلف عن رحلة أوبتالا الداخلية المقدسة أو أنانية سانجو المدمرة؛ لقد تم أخذ هذا الفعل على مستوى عملي ومستوى رمزى للبطل الاجتماعى. فالممثل فى الدراما الشعائرية يؤدى دوره بالطريقة نفسها فيعد نفسه إعدادًا عقليًا وفيزيائيًا لعملية التفكك وعملية التجمع فى الرحم الكونى للأصل؛ فيعيش تجارب التحول ثم تجربة الموت والكينونة. هذا الممثل فى دور البطل يصبح هو صوت لا يُقاوم للإله، ينطق بأصوات لا يكاد يفهمها ولكنها انعكاسات للملامح المخيفة لهذه الفجوة الانتقالية؛ المرجل المحتدم لإرادة ونفسية العالم المظلم. الشعور التراجيدى فى دراما اليوروبا ينبع من المعرفة المتعاطفة للخصوم المتصارعين فى هاوية الذات الإبداعية بكل طاقاتها.

وبسبب وجود هذه الفجوة الحقيقية، هذه الهوة الحاسمة جدًا فى النظام الكونى لليوروبا، أصبح أوجين شخصية رئيسية فى فهم عالم الميتافيزيقا فى اليوروبا.. فالهوة يجب أن تضيق - أو أن تصبح أقل تهديدًا - عن طريق التضحيات والشعائر واحتفالات التسبيح للقوة الكونية التى تحرس الفجوة. أوجين - تجسده صفات كثيرة تبدو متعارضة داخل ذاته - إنما يمثل أدق مفهوم للوحدانية الأصلية لأورزانيلا "Orisa-nla"، من الملاحظ أن مهرجانه يصل إلى ذروته بالتضحية الرمزية لحيوانه المفضل.. الكلب الآن هو مندوب عن الإله الذى قطعت رقبته بطريقة نظيفة، بعد هذا تتم عملية صراع تمثيلى بين الكاهن ورعاياه من أجل امتلاك الجسم - أى الإله. فى الماضى كان عكاز أوجين يُمثل بواسطة أقطاب الغاب الطويلة على قممها كتل من خام الذهب مربوطة بسعف النخيل، يحملها الرجال ويطوفون بها فى المدينة. الخامة الموجودة على القمة والملحقات من عروق الخشب فى منحنيات ليفية تجبر الرجال على الحركة بين السكارى الذين يفسحون لهم مكانًا كى يحافظوا على العمود متوازنًا؛ ثم يذهبون إلى غابة أوجين على قمم الجبال حيث يُحمل كثير من المحتفلين على جذوع النخيل ويحملون فروع النخيل فى أيديهم.

الالتحام الديناميكى فى طبيعة الإرادة الخاصة بأوجين، الذى يتمثل فى رقص كتل الذهب الخام يكتمل عن طريق الرمز السلمى للنخيل الذى يرتبط به الخام؛ إن خطوات الرجال الجنونية على جانب التل بجانب التراجع الجميل للنساء اللاتى يلتقين معهم عند سفح التل ويصحبهن إلى البيت بالغناء.

باشتراك سعف النخيل الذى يحمل نبيذ أوجين وخطأه، وهو رمز طبيعته المسالمة، الخام العدوانى والسعف الكابح، توازن متوتر عند الرجال الذين يحملون القضبان الإرشادية فى اندماج الصورة وابتهالات الخصوبية فى رءوس الأعضاء الذكورية مشرئبة نحو السماء وصوت الأقدام المكدودة لرجال يغطيهم العرق فوق سطح الأرض؛ فى رنين إيقاعات الصاجات الحديدية لأوجين وعزيمة السلام لدى الأشكال المصبوغة باللون الأزرق وأصوات النساء فى الأرض المنبسطة.. تزاوج ديناميكى يتفتح من خلال جماليات الشعائر وأخلاقيات الانضباط، التوازن، التضحية، روح البطل وواجبات التوافق والانسجام التى تنشر روح التناغم التى تثرى حياة الفرد والمجتمع .

جورج طومسون فى كتابه أسخيلوس وأثينة – 1947 "Lawrence &Wishart"، يقترب كثيراً إلى حد إعطاء وصف مفهوم للعملية التى يتجاوز بها الممثل الرئيسى الصراع الفعلى للشعيرة وينقل التجربة الأعمق التى يعيشها المتحدى فى هوة الانتقال .. لكنه يتحول فى النهاية عن إكمال إضاءته الواضحة، ويتراجع فى منتصف الكلام بحقيقة يمكن ملاحظتها تتصل بعلاقة الشخصية الرئيسية والمتفرج. هذا مثال فى غاية الأهمية لما ينتج عندما يقوم الباحثون بتدمير استنتاجاتهم الذكية استجابة لأوامر آلهة غريبة وحاقدة .. الماركسية فى حالته:

لقد خلقت الأسطورة من الشعائر؛ اللفظ الأخير يجب أن تفهمه بمعناه الواسع، لأنه فى المجتمع البدائى كل شىء مقدس لا شىء دنيوى. كل الأفعال: الطعام، الشراب، الفلاحة، القتال.. له طريقته الملائمة التى يتم وصفها بالمقدسة .. هذا بالطبع، ما قد يسميه جوناثان سويفت "الحماسة". مبالغات عامة يمكن العفو عنها لصالح ما هو أكثر

إيجابية بين علماء الاجتماع الأجانب. هيرسكوفيتز أحد الذين أخطئوا من المرموقين في هذه الناحية عن طريق محاولاته في فهم المسرح التقليدى الإفريقى. على أى حال، يقول طومسون :

في الأغنية.. ورقص الشعيرة الإيمائية، يتراجع كل ممثل تحت تأثير الإيقاع المنوم عن الوعى بالواقع الذى كان غريباً عنه هو نفسه، كفرد، إلى عالم الوعى الباطنى للفنتازيا الذى يشترك فيه الجميع وعى جمعى، ومن هذا العالم الداخلى يعودون محملين بطاقة جديدة للعمل. الشعر والرقص اللذان يخرجان من الشعيرة التمثيلية وهى كلام وإيماءات ترتفع إلى مستوى سحرى حاد. وعلى مدى زمن طويل، تبقى غير منفصلة بفضل أصولها العامة ووظائفها. تفرع الشعر عن الرقص، الأسطورة من الشعيرة، ابتدأ فقط مع ظهور الطبقة الحاكمة التى تنفصل ثقافتها عن العمل الإنتاجى.

سوف نترك التكهنات الماركسية الأخيرة وحدها على أساس أنها خارج مجال هذا الموضوع؛ فالأفكار التى تهمنا هنا هى:

الاعتراف بالطبيعة العضوية للشعر والرقص فى الشعيرة التمثيلية .

انسحاب الفرد إلى عالمه الداخلى الذى يعود منه، مستمداً قوة جديدة للعمل. إن تعريف هذا العالم الداخلى باعتباره " فنتازيا" يكشف عن تكييف أو تغريب مرتبط بالمركزية الأوروبية؛ نحن نصفها كحقيقة أولية، منطقة انتقال؛ فالمجتمع يخرج من تجربة الشعائر "مشحون بقوة جديدة للعمل" بسبب إغارة البطل البروميثى على المصادر الدائمة فى عالم الانتقال، ينغمس فى داخله، فهو متمكن عن طريق التقمص لتحويل قوته لأفراد الكورس العشائرى المشاركين الذين يمثلون المجتمع . ولا نود أن نعتبر أن مثل هذا المشارك يتراجع أو ينسحب من وعيه بالواقع بل الأصح أن وعيه يمتد كى يحتضن واقعاً آخر وأولياً. تأثير المشارك فى الجمهور وهو وعاء الكورس والميكانيزمية الأرضية بالنسبة إلى المغامر؛ ليس انتكاسة إلى "عالم الفنتازيا اللا

واعى" باستثناء التنويم الجماهيرى وهو الشىء الذى لم يقترحه طومسون، فإن الفنتازيا هى شىء فردى ولا ينقل للآخرين على الأقل ليس إلا بعد الحدث، وفقط بالكلام أو بمعنى شفاهى. وصف عالم داخلى جمعى كفنتازيا ليس مفهوماً لأن طبيعة العالم الداخلى فى مجتمع متناغم هى تحقيق رؤية عالم عقلانى؛ وهى رؤية يمكن استخلاصها من واقع التجربة الاجتماعية والطبيعية ومن الواقعية العضوية للأساطير العرقية فى أخلاقيات حية؛ فالنقل الإلكترونى للصور الرمزية للفنتازيا الجمعية "ideograms" هو فنتازيا لمن يعلنون ذلك فقط . إن ما ينقل فى التمثيل الشعائرى هو القوة والاستجابة للجهود المترسبة من رحلة البطل فى عالم الإرادة الكونية؛ كما فى عبارة طومسون القوية: تشحن الجموع بقوة من أجل العمل.

لكن ربما يكون مفهوم طومسون مستمداً من نظريات "يونج". إن يونج مصدر كثير من التشوهات العنصرية الخاصة ببنية النفس الإنسانية، فهو يستخدم بطريقة تبادلية النماذج الشعائرية الأولية وصور فنتازيا الاختلال العقلى. فى الوقت الذى يتم فيه إدخال صور النماذج الأولية فى حالات الاختلال العقلى – أو حالات الإصابة بالحمى أو هوس الخمر أو السكر لذلك الأمر – وهو فعل معترف به، فإن إدراك يونج يضيق فى علاقته الهيراركية غير المبالية بمثل منتجات العقل المختل بالنسبة إلى الصفة اللازمة فى النموذج الشعائرى . أحدهما عضو مماثل خارج السياق وغير متوافق (فى أفضل حالاته)، أما الآخر فإنه يخلو من المعنى وعلاقة الاتصال (مخلوع من العلاقات الطبيعية إلى علاقات شاذة)، صور منزوعة ومقطوعة من علاقات رمزية بواقع مفهوم. مهنة المحلل النفسى تكمن فى فرز الصور الواضحة الجديدة من البيئة المعادية: ليست لديه أجهزة (كعامل خارجى) لمعادلة هذه الصور ذاتها بالواقع الأساسى لأصولها؛ حيث يهاجم الوهم المحلل عندما يجد أنماطًا جديدة من مركبات واضحة، لأنها تستمد توجهًا مستمراً من ذاتها، فهى تؤخذ كى تقلد أو تعكس الموتيفات الأولية التوافقية للعالم الداخلى.

العقلية البدائية، يعلن يونج (وفرضيته تقوم على أمثلة حية وليس على استعراض بأثر رجعى فى التطورات الإنسانية) أنها تختلف عن العقلية المتمدينة أساسًا فى أن العقل الواعى هو أقل تطورًا فى الاتساع والحدة. أما الوظائف مثل: التفكير والإرادة .. إلخ، فلم تختلف بعد، العقل البدائى غير قادر على أى جهد واعٍ للإرادة بسبب حالة الشفق المزمنة فى وعيه، حالة الوعى الخافت أو المهتز، من المستحيل غالبًا أن تكتشف أنه رأى حلمًا أو أنه فعلاً عاش هذه التجربة[٨]، وهكذا على مسئولية علماء الدراسات العرقية الأوروبيين الذين يفتقرون إلى اللغة التى تمكنهم من التغلغل فى معانى الأحلام عند الأستراليين وأبناء الأمم الأخرى الأصليين ومغزى الأحلام الخاصة بهم، و"معايشة التجربة"، و"التفكير"..... وهكذا. يمضى يونج فى طريقه إلى تعريف حدود الحلم، والفنتازيا، والهلوسة الناتجة عن اختلال العقل .. إلخ، مع البنية التاريخية - التجريبية - الأخلاقية - النفسية التى يسكن فيها النموذج الشعائرى الأساسى. إن ما نسميه العالم الأسطورى الداخلى هو البنية النفسية التحتية والانهيار المؤقت.. التاريخ التراكمى والملاحظات التجريبية.. وهى على الرغم من ذلك أولية فى ذلك الوقت، فى واقعها الدورى أساسية بالنسبة لها. العالم الداخلى ليس عالما إستاتيكيا (ساكن)؛ بل إنه يغتنى باستمرار بالتجربة الأخلاقية والتاريخية للإنسان. يعلن يونج بالمقارنة "أن النموذج الأصلى لا ينتج عن حقائق عضوية (فيزيائية)"؛ لذلك فهو محكوم جينيًا من البداية بطريقة أزلية. التناقضات التى توحى بها الملاحظات الأخرى مثل: "إن النموذج الأولى ... يتوسط بين البنية التحتية اللا واعية والعقل الواعى"؛ يمد جسرًا بين الوعى بالحاضر وكل الأزمنة البدائية الطبيعية، الغريزية، غير الواعية البدائية التى تقبل التفسير بهذه الملاحظة البسيطة .. إن يونج يفرق بين طبيعة النموذج الأولى فى العقل "البدائى" وبين نموذج العقل "المتمدن"؛ حتى وهو يمتدح عمومية عدم الوعى الجمعى، وأيضًا للنموذج الأولى باعتباره الساكن لتلك المنطقة من الأرض.

---

(٨) يونج وكرينى، مقدمة فى علم الأساطير .

إن الوسائل التى توصلنا للعالم الداخلى للانتقال، دوامة النماذج الأصلية. وأتون الصور الأولية هو التجربة الشعائرية للآلهة نفسها، ولأوجين بصفة خاصة، ليس لأن اتحاد أوجين مع موهبة تأليف الأساطير الموسيقية ليس مصادفة؛ فالموسيقى هى اللغة الحادة فى عملية العبور أو الانتقال، ووسائل توصيلها العامل المساعد والمذيب لمخزون التجديد. لا يجرؤ الممثل على المغامرة بالدخول فى هذا العالم دون استعداد، دون تضحيات رمزية وتوسلات للشياطين الحارسين للهاوية. فى التفكك الرمزى واستعادة ذاتية البطل ينعكس قدر الكائن .. هذه هى التركة الشعائرية للفن التراجيدى المتأخر، حتى إن البطل المأساوى يرمز للواقع المعاصر باعتباره البطل الشعائرى على حافة خليج العبور .. وا أسفاه، فإن دورة التطور الخاصة بالفن التراجيدى باتجاه الحوادث الخاصة انكمش مجالها الكونى مهما اقترب البطل من النموذج الأولى، وأصبح قانونها الأخلاقى مجرد استنتاج للعقل منفصلاً عن عملية الكينونة والاستمرار الإنسانى .

الفصل الثانى

الدراما والرؤية الإفريقية للعالم

أولاً، دعونا نتخلص من بعض الأفكار المضللة؛ فالاختلافات الخطيرة بين المنهج الإفريقى التقليدى للدراما والمنهج الأوربى لن تجدها فى خطوط التعارض بين الفردية المبدعة وبين الإبدا ع الاجتماعى، وليس فى مستوى الضجيج المنبعث من الصالة لكون هذا هو المقياس المفترض لمشاركة الجمهور فى أى عرض مقدم. وإنما سوف يتم العثور عليها بطريقة أكثر دقة فى طبقة من العقول الغربية المعترف بها، هى عادة فكرية تنحو إلى تقسيم البشر، تختار من وقت إلى آخر جوانب من العواطف الإنسانية، ملاحظات للظواهر، فيوضات ميتافيزيقية وبعض الأستنباطات العلمية وتحولها إلى أساطير انفصالية "Separatist Myths" – (أو حقائق)؛ تستند إلى طبقة عليا شديدة الوفرة من المصطلحات التمثيلية، وطرائق التشبيه والتحليل . لقد ابتكرت صورة على شىء من التعقيد كى أصفها، ليس من ناحية الملاءمة، فهى ليست ميكانيكية فقط بل وتمثل فترة تكنولوجية موسمية صبغت مرحلة أخرى "Phase" من رؤية الإنسان الغربى الشاملة .

يجب أن نتصور آلة بخارية تتخذ لنفسها جانبًا بين محطتين من محطات الضواحى الشديدة الضيق. فى المحطة الأولى تلتقط حصباء لقصة مجازية، تنفث فى الثانية ستارة من الدخان على المشهد الخالد للحقائق الطبيعية. عند التالية تحمل أنواعًا مختلفة من الكتل التى نسميها عروق خشب طبيعية، تتوقف عند موقف فى منتصف الطريق حيث تمتلئ عن آخرها بوقود السيريالزم المركب، ومن هذه النقطة تلمح رؤية عالمية كلية، تتأكد من خلال دخان صادر عن أحد أدوية الأمراض

النفسية يُحْدث شعوراً بالغبطة والسرور، شحنة جديدة من فحم الكوك تستدرجه إلى المحطة التالية التى يقلع منها دون أن يخرج أى دخان ولا نار إلى أن يخرج عن القضبان لفترة قصيرة على طول مسارات بناءة؛ ثم يكرُّ راجعًا إلى نقطة البداية بواسطة آلة نيو كلاسيكية.

هذا بالنسبة إلينا هو الإيقاع الإبداعى الغربى، سلسلة من التشنجات الفكرية التى تظهر الآن بصفة خاصة، قابلة حتى للاستعمالات التجارية. إن الاختلاف الذى نسعى لتحديده بين الدراما الأوروبية وبين الدراما الإفريقية كإحدى طرق الإنسان لعرض تجربته فى شكل تمثيلى؛ ليس اختلافًا فى الأسلوب أو الشكل فقط، وليس منحصراً فى الدراما وحدها.. إنها تمثيل للاختلافات الأساسية بين رؤيتين لعالمين، اختلاف بين ثقافة وسائلها الفنية الحقيقية دليل على الفهم المتوافق مع الحقائق غير القابلة للنقصان، وبين ثقافة أخرى تدار نبضاتها الإبداعية بالديالكتيك المرحلى حسب ديالكتيك الفترة "Period dialectics"؛ من أجل هذا يجب أن نبدأ بالتخلص من هذه التفرقة السائرة حسب الموضة، التى تميل إلى وضع الدراما الأوروبية فى كبسولة كشكل لمشروع غريب يتجسس عليه غرباء من دافعى المصروفات كنقيض لتطور اجتماعى لأسلوب التعبير الدرامى، هذا الأخير هو الإفريقى. ومن الأهمية البالغة أن النقد الدرامى الغربى يعكس تخليه عن الاعتقاد أن الثقافة كما هى محددة فى نطاق معرفة الإنسان بالعلاقات الأصلية التى لا تتغير بينه هو نفسه وبين المجتمع فى نطاق السياق الأكبر للكون المنظور .

دعنا عن طريق تقديم مثل نموذجى، نأخذ موضوعًا عامًا فى دراما الأقنعة التقليدية.. صراعًا رمزيا مع وجود لربات الأرض، هدف الصراع هو قرار توافق من أجل رخاء ورفاهية المجتمع(١) .. كل فرد بين "الجمهور" يعرف شيئًا أفضل

(١) التعليقات التالية بنيت على مسرحيات شوهدت "in situ"، فى موقع تقديم العرض وفى وقته الملائم من العام، ليست تنوعات جواله على التيما نفسها. المسرحية التى تمت الإشارة إليها هنا هى مسرحية حصاد جرت فى مزرعة على بعد ثلاثة أميال جنوب إهيالا فيما كان يعرف بالإقليم الشرقى من نيجيريا ١٩٦١.

من أن يضيف صوته بطريقة متعسفة حتى بالنسبة لأشد الفقرات جاذبية فى الأغنية الابتهالية، أو أن يساهم بترديد القرار مع التسلسل المألوف فى تبادل مقاطع الصلوات بين الشخصيات الرئيسية؛ فاللحظة الخاصة لمشاركة الكورس محددة جيداً؛ لكن هذا لا يعنى أن المشاركة تتوقف حتى تحين هذه اللحظة، فما نسميه بالجمهور هو فى حد ذاته جزء عضوى من ساحة الصراع؛ فهو يزود البطل بقوة روحية خلال حقيقة الكورس التى يجب استحضارها وتأسيسها، وتحدد حدود الساحة وتشغلها بالعطايا والتعاويذ. لن يكون للدراما وجود إلا خلال وضد هذا العرض الرمزى للأرض والكون، إلا فى نطاق هذا الحيز الاجتماعى المكتنز الذى تقوم فيه قوة الكورس بتوفير الطاقة الجمعية لتحدى عوالم الأرباب. عندما تأتى المشاركة المفتوحة فإنها تسير فى قنوات داخل ريبورتوار محدد الشكل من الإيماءات والاستجابات الدينية، المشارك "التلقائى" من داخل الجمهور لا يطلق العنان للنبضات العارية أو للفرح الشديد الذى يمكن أن يخرجه كوحدة منفصلة عن القداس الكورالى، فإذا حدث هذا- كما يمكن أن يحدث- فإن هذا الحدث هو انحراف قد يهدد الأهداف السارة للعرض - المعترض الذى يعتبر أن توازنه العقلى قد اختل مؤقتًا - يساق إلى الخارج فى هدوء تلقى عليه التعاويذ المناسبة لمواجهة مخاطر الحدث الشاذ.

أود أن أتعمق قليلاً فى المعنى الشعائرى للفضاء؛ لأنه مرتبط بدرجة حميمة جداً بمعنى رؤية العالم الشاملة للمجتمع الذى أنجبها. سوف نتناوله أولاً كوسيط لمعنى التواصل - ومثل أى وسيط آخر - إنه واحد يتحدد بطريقة أفضل من خلال عملية المقاطعة "Interruption" تبعًا للمصطلحات المسرحية، فإن هذه المقاطعة تحدث أساسًا بفعل الجهاز الإنسانى - الصوت، الإضاءة، الحركة حتى الرائحة، يمكن استخدامها جميعًا بطريقة صالحة لتحديد المكان، إن المسرح الشعائرى يستخدم كل هذه الأدوات الخاصة بالتعريف ليضبط ويجسد تجسيداً واقعيًا، وأن يعادل - هذا ربما أفضل وصف للعملية - الخبرات، الأفكار الوجدانية للإنسان فى هذه البيئة الشديدة

الاضطراب التى يعرفها بطرق شتى كخواء، وفراغ أو لا نهائية. إن اهتمام المسرح الشعائرى فى هذه العملية الخاصة بتعريف الفراغ الذى يسبق- كما سوف نكتشف - التمثيل الفعلى الذى لا بد من أجل هذا أن ينظر إليه كجزء عضوى من جهود الإنسان المستمرة للسيطرة على عظمة الكون الهائلة بقوته الضئيلة "Minuscule self"، إن الأحداث الواقعية التى يتكون منها هذا التمثيل- هى ذاتها - فى المسرح الشعائرى، تجسيد مادى للمغامرة الأساسية للإنسان الميتافيزيقى نفسه .

إذن المسرح هو حلبة واحدة، واحد من أقدم الساحات التى نعرفها والتى يحاول من خلالها الإنسان أن يتوافق مع الظواهر الفراغية لكينونته؛ أيضاً فى حديثنا عن الفراغ، دعنا نعترف أولا وقبل كل شىء بأنه مع تقدم التكنولوجيا والتطور سوف يقول بعض إنها ثورة مضادة للتطور - للحساسية التكنولوجية، فإن رؤية الفراغ المسرحى انكمشت فى داخل مساحات تمثيل فيزيقية خالصة على خشبة المسرح كنقيض لساحة رمزية للمباريات الميتافيزيقية.. البدايات الوثنية للمسرح الإغريقى احتفظت بصلاحيتها الرمزية بالنسبة إلى الدراماتورجيين على مدى قرون بعد حدوثها، حتى إن الأوضاع النسبية للضارعات، الطاغية، أو الآلهة التى تهبط من عليائها لتفصل بين البشر "Deus ex machina" وكذلك المذبح، كانت تنطبع مباشرة على المتفرجين وخلقت نغمة عاطفية عالية سواء عند استعمالها أو عن طريق الفعل المعبر عن كينونتها ذاته. (لا أرغب فى هذا المقال أن أجادل إذا كان ثبات هذه الأوضاع، فى تناقضه مع المنهج المرن للفراغ الشعائري الإفريقى، لم يقلل من خبرة المتفرج الخاصة بالعلاقات الكونية).إن المسرح الأوروبى فى العصر الوسيط، مستجيباً للميثولوجيا الدينية فى زمنه، خلق كوناً مصغراً ثابتاً باستجاباته الفراغية للخير والشر، الملائكة والشياطين، الفردوس، المَطْهر والجحيم. كان الأبطال الأرضيون، والسمائيون وأهل الجحيم يمثلون محاولاتهم وصراعاتهم فى علاقتها بهذه الأوضاع التقليدية، وأن الاعتراف التلقائى بهذه الأوضاع الهيراركية خلق قلقًا روحيًا وآمالاً فى صدور المتفرجين .. ولكن لاحظ أن الحدود المفهومة للإنسان بدأت تتقلص. المشهد

الكونى قد انكمش إلى مجرد تمثيل أخلاقى، ملخص فى شكل عقوبات ومكافآت. استمرت العملية خلال فترات متعاقبة من الاكتشافات المنحازة لما كان ذات يوم يعتبر وسطًا كليًا "Medium of totality"؛ محققة مثل هذه انحرافات التحليلية، كما هى الحال فى هذا المثال الخاص بالنظرة التقسيمية التى تعلن أن جناح الممثلين على يمين الخشبة "أقوى" ممن على يسارها. إننا لن نقابل أى براهين لمثل هذه التأكيدات المضحكة فى بدايات المسرح، سواء الإغريقى أو الإفريقى.

المسرح الشعائرى - وليكن هذا اسمه - ينشئ الوسط الفراغى ليس فقط كمساحة فيزيقية لأحداث تجرى محاكاتها، ولكن لتقليص عملى للفراغ الكونى الذى يعيش داخله الإنسان بصرف النظر عن كونه مدفونًا بعمق، فهذا الوعى قد ظهر أخيراً بدرجة مخيفة، وهذه المحاولة للتحكم فى عظمة وعيه بالفراغ تجعل كل وجه من وجوه المسرح الشعائرى نموذجًا لحالة الإنسان الكونى. هناك تشابهات انتقالية، لحظات قصيرة مرئية لهذه التجربة فى المسرح الأوروبى الحديث. مشهد لإنسان وحيد تحت الأضواء، على خشبة مظلمة خلافًا للرسم الزيتى، إنه حى يتنفس، ينبض، إنه نموذج هش بطريقة مخيفة.. إنه مخيف لأنه يعكس الحكاية الرمزية المشابهة المرسومة على الجدارية، فإن هشاشتها نلمسها على مستوى الرمز وفى أسلوب عاطفى يهتم برفاهية هذا الوسيط الإنسانى القريب.. دعنا نقول إنه شخصية تراجيدية. عند أول إشارة للتراجع فى مبادرة الإنشاد التراجيدى، يبدأ المتفرجون فى الغضب من أجله، يتعجبون هل نسى خطه، هل تم التعتيم عليه؟ أو فى حالة الأوبرا.. هل ستسجل هذا المستوى العالى؟ نعم، المسرح الشعائرى به قلق أساسى إضافى. الواقع، إنه من الصواب أن نقول إن القلق الفنى حيث يوجد، وعلى الرغم من كل شىء فهو موجود؛ إن العنصر الخاص بالشكل الإبداعى لا يغيب أبدًا حتى فى حالة ما يسمى هكذا بالوعى البدائى؛ لذلك فحيث يوجد فهو لا ينشغل أبدًا بعمق كانشغاله بالمظهر الحديث. الخوف الحقيقى غير المنطوق: هل سينجو هذا البطل من المواجهة مع القوى الموجودة داخل منطقة التحول الخطرة؟ دخول هذا الكون المصغر يتضمن خسارة للفرد،

انغماس الذات فى مبدأ عام. إنه فعل يتم القيام به نيابة عن المجتمع، وأن رفاهية ذلك البطل لا تنفصل عن المجتمع ككل(٢).

هذا الفهم الشعائرى هو أمر ضرورى للمشاركة العميقة فى عملية التطهر بالتراجيديات العظيمة.. كى نحاول تعريفها بمزيد من الوضوح أود أن أشير للمرة الثانية إلى اللوحة الزيتية، ذلك الرسم الفردى أساسًا. فى التغلب على تحدى الفراغ والكون؛ فإن تيرنر، أو وياث "Wyeth" أو فان جوخ يستخدم خليطًا لا يُحصى من الألوان والشكل والخطوط من أجل استخلاص تعبيرات ميتافيزيقية مخيفة أو للتعزية من الظواهر الطبيعية، مع ذلك لا يوجد أى انشغال بالخبرة الاجتماعية فى هذا الوسيط بالذات. الإرسال عملية فردية؛ لكنه لا يقل أهمية بالنسبة إلى مجمل الخبرة الاجتماعية. حين يراه ألف شخص فى وقت واحد، فهو مجرد مجمل خبرات متناثرة، فردية أو تطوعية. إن فردية المسرح هى تزامنه فى تشكيل خبرة إنسانية مفردة بأعلى درجة من النجاح؛ أما أنها لا تنجح كثيراً فهو أمر صحيح غالبًا، ولكن هذا لا يبطل حقيقة أنه فى عمق جذور الظاهرة الدرامية، هذا التأكيد للذات الإجتماعية هو غاية التجريب. إن البحث، حتى من جانب المسرحيين الأوروبيين المحدثين عن جذور المسرح الشعائرى التى يمكن أن يستمدوا منها رؤى لأى خبرة حديثة؛ هو أحد المفاتيح الموصلة للحاجة المستقرة فى أعماق الإنسان المبدع لاستعادة هذا الوعى بالنموذج الأول فى أصول الوسيط الدرامى .

إن رؤية المسرح الشعائرى من منظور فراغى، إنما تهدف إلى أن تعكس عن طريق الوسائل المادية والرمزية الصراع الأصلى للكائن البشرى ضد القوى الخارجية.. وهى رؤية تراجيدية للمسرح تذهب بعيداً وتوحى بأنه حتى ما يسمى بالدراما الواقعية أو الأدبية يمكن تفسيرها على أنها انعكاس دنيوى "Mundane" لهذا

---

(٢) كولا أوجيونمولا، فى إعداده المسرحى لرواية أموس تيوتولا وعنوانها "شرب نبيذ البلح"؛ أقام عمله على أساس هذا التقليد، وهو تقليد ما زال موجوداً فى كوميديات أقنعة الأسلاف .

الصراع الجوهرى. يمكن النظر للدراما الشعرية - بصفة خاصة - أنها مستودع لهذا الجانب الجوهرى للمسرح؛ لكونها مجازية بدرجة كبيرة فإنها توسع المعنى المباشر والفعل المباشر للأبطال إلى عالم قوى الطبيعة والمفاهيم الميتافيزيقية. لنعبر عن ذلك بطريقة أخرى، فنقول إن المؤثرات الكونية أو الطبيعية القوية يتم تأصيلها فى داخل الأبطال؛ وهذا الانفجار إلى الداخل يخلق المستوى الهائل لآلامهم حتى عندما لا تكاد أسس الصراع أن تؤكده - مسرحية " الملك لير" لشكسبير هى أعظم مثل على ذلك الواقع. إن هذه النظرة للمسرح تراه كساحة معركة مستمرة لقوى أكبر كثيرًا من هذه التجاوزات الصغيرة للأعراف الاجتماعية المعتادة أو لأنماط العلاقات الإنسانية وآمالها، فيما وراء تحولات وحدوث الأفعال وقراراتها. فقد خلق المسرح لهذا الغرض وهو الوجود الاجتماعى الذى يحدد مفهومه؛ وهذا هو المفهوم الأساسى للتعريف، ذلك أن المسرح قد جاء إلى الوجود عن طريق الحضور الاجتماعى، من أجل هذا الغرض تصبح الخشبة هى الوسيط الفطن العقلانى المؤثر فى الخبرة الاجتماعية الكلية والتاريخية، وتكوين الأجناس، والنشوء الكونى. وحيثما نَلْتقى هذا المسرح فى صورته النقية، ليس كاستعارات يُعاد خلقها للمسرح التراجيدى المتأخر، فإننا لن نجد بوصلة ترشدنا أو تحديدات أفقية أو رأسية . ليست هناك أماكن احتياطية للأبطال، لأن فعله ذاته الخاص بتمثيل الكينونة لا يحدده شىء سوى الكون غير المحدود الذى ينغرس فيه أصل المجتمع وخبرته العصرية. على أى حال، فإن الدراما توجد فوق اللافتات، فى مساحة الارتجال بين الأكشاك فى السوق المزدحمة أو المهجورة، على منصة مرتفعة فى مدرسة أو قاعة اجتماعية، فى البقايا المترسبة لمزار دينى مزين بشراشيب، فى زراير الضغط بالمسرح الأوروبى الحديث أو مثيله فى إفريقيا - تلك الوحوش الرشيقة التى ترتفع كى تحتضن روحًا ذات سمعة عظيمة يُساء تصورها. من الضرورى دائمًا أن ننظر فى مضمون المسرحية بين هذه السطوح والفراغات.. ولا نحصرها فى النص المطبوع كهوية ذاتية؛ لهذا السبب فإن الاستنتاجات التى نحصل عليها من المسرحيات التى حظيت بعروض حقيقية أكثر فائدة من الناحية التعليمية. وبالنسبة إلى بقية هذا الفصل، فإننى عازم على تناول مسرحيتين مختلفتين لكنهما ممثلتان للمسرحيات التى

استفادت من عملية تجسيدها فى عروض أمام جماهير أوروبية وإفريقية. أما ردود الفعل النقدية فهى - فى حد ذاتها - مؤشر للاتجاهات الدرامية.. وبطريقة أكثر اتصالاً، هى انعكاس لرؤى عالمية تفصل وتؤثر تأثيراً عميقًا فى العلاقات بين الفن والحياة فى الثقافات المختلفة.. وهى لحسن الحظ أرض مشتركة تجعل المرجعيات المقارنة فى حيز الإمكان؛ فالإنسان المبدع متورط فى مؤامرة عالمية غامضة فى فهم مضمر؛ حتى إنه - المراقب غير المفوض - يربط محنة الإنسان، كوارثه وأفراحه، بإطار غامض لحقائق ووقائع ملحوظة. فالفروق فى الاتجاهات يمكن العثور عليها فى التصنيفات التى تعطى لحقائق الواقع المشتركة بالنسبة إلى الجميع، والفهم النسبى للرؤية، والافتراضات التى يحس بها العقل المبدع أنه مهيأ لأن يحولها تقليدياً إلى أشياء مقبولة - بفعل قوة فنه - المبتزة من أكثر المتفرجين عناداً.

أول مثل هو "أغنية الماعز" من تأليف: ج. ب. كلارك[3] تتميز - بالنسبة لهذا التدريب - بملاءمتها للتصنيف الدقيق للتراجيديا فى التعريف الأوروبى. لقد قدمت للمرة الأولى فى أوروبا سنة ١٩٦٥ فى مهرجان الكومنولث "Commonwealth" الخاص بالفنون فى لندن، ما لم يكن استقبالها هو الأفضل، ولأسباب جيدة جداً. أولاً: إن الإنتاج كان ضعيفًا وبجهود هواة. مجموعة من الهواة دون خبرة كانوا يلعبون على مسرح لندن للمرة الأولى فى حياتهم وجدوا أنهم لا يستطيعون أن يوائموا بين المشاعر المسرحية وبين المطالب التكنيكية لخشبة المسرح وجمهور الصالة. لم يتصف إخراج المسرحية بالحساسية، يضاف إلى ذلك وقوع أحداث ليست فى نص الإسكريبت مما يصيب دائمًا إنتاج الهواة فى كل مكان. الأدهى من هذا أن معزة حية - وهو خطأ عملى آخر - كانت تفصل بين الفقرات الحادة بالمأمأة من طرف ومن الطرف الآخر يأتى شىء آخر. إن النص ذاته (ربما نتجاوز عن الهفوات النقدية فى الحال) مكتوب

(3) In J.P. Clark, Three Plays , Oxford University Press, 1964.

ج. ب . كلارك ، ثلاث مسرحيات، مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٦٤.

شعراً، يكشف عن الإجهاد الواعى ذاتيًا من أجل الوصول إلى تأثير شعرى، ما أدى إلى صياغة عبارات متضخمة وفقرات مصابة بالجمود. بالنسبة إلى فرقة لا تشعر بالألفة الكاملة مع اللغة الإنجليزية، فكان من الصعب التغلب على الصعوبات؛ فقد خلقت مقاومة بل وربما عداء بين متفرجين إنجليز.

تقع أحداث المسرحية فى قرية تقوم حياتها على الصيد. الشخصيات من إجاو "Ijaw" شعب نهرى يعيش فى دلتا نهر النيجر. أخوان هما: زيفا وطونى، إبيير "Ibiere" زوجة زيفا وهو الأخ الأكبر، وأوريوكيريرى العمة العجوز الهوجاء للأخوين هم الشخصيات الرئيسية. تزودنا السيدة العجوز بحضور الشخصية كاسندرا طوال الوقت الذى تتفتح فيه المأساة التى تدور حول حالة العجز الجنسى التى يعانيها زيفًا.

فى البداية يرسل زيفا زوجته كى تستشير المسيو، وهو طبيب عراف يشخص المشكلة دون صعوبة، ويتعرف أن الزوج هو المريض الحقيقى وليس الزوجة. ويقترح أن يقوم الأخ الأصغر طونى بواجبات الأخ الأكبر الزوجية، وهى فكرة يرفضها زيفا بقوة - الذى يستشيره فيما بعد - وتستنكرها إبيير بدورها فى غضب .. لكن لا بد من وقوع المحتوم، ففى واحد من المناظر الموثوق بها عن زيادة الإحباط الجنسى تقوم إبيير بحث الأخ كى يأخذها.

يشك زيفا، فيناور ويأخذ الشخصين المذنبين إلى شعيرة تدعو الآلهة لكشف الحقيقة، بإنهاء هذه الشعيرة تصل المسرحية إلى لحظة الذروة، ويحاول زيفا أن يقتل طونى لكنه يهرب فقط كى يشنق نفسه فوق مكان مرتفع .. يمشى زيفا نحو البحر ويترك بيته للخفافيش والماعز.

لقد لمست بعض الأسباب الفنية .. لماذا؟ على خلاف بعض المتفرجين الإفريقيين الذين منذ أن عرضت أمامهم هذه المسرحية، فإن المتفرج الأوروبى وجدها قد ابتعدت عن المضمون التراجيدى. هناك سبب آخر ذكره نقاد الصحف وهذا ليست له علاقة بالأحداث العشوائية التى وقعت فى العرض. وللاختصار، نحددها فى عبارات أكثر

عمومية؛ ما مناطق التعاسة الإنسانية التى يمكن أن تحوى القوة التراجيدية. لقد حددت كذلك جانباً آخر لتشعبات العقل الأوروبى عن الإفريقى.. من ناحية، فمن يرى أن أسباب الحزن الإنسانى قائمة فقط فى نطاق كبسولات ضيقة مؤقتة، فهناك من يتجاوز فهمه التراجيدى انفصال الفرد ثم يعترف بها كانعكاسات لتمزق عظيم فى النفسية الاجتماعية. الاعتراض هو أن العجز الجنسى مرض يمكن شفاؤه فى الطب الحديث – أو الطب النفسى – إضافة إلى ذلك، فإن تبنّى أحد الأطفال يمكن أن يقدم علاجًا للعقم بالنسبة إلى آخرين؛ لذلك فإن العجز الجنسى أو العقم هو خارج دائرة الأبعاد التراجيدية بالنسبة إلى المتفرج الأوروبى.

هناك شيء مألوف فى هذه الأغنية الحزينة .. لقد سمعتها قبل سنوات بعد عرض مسرحية "الأشباح" لإبسن فى لندن . فالزُّهرى كما أكد ناقد أو اثنان أنه مرض قابل للعلاج .. وتبعًا لذلك فقدت مسرحية إبسن أى مبرر تراجيدى مما قد كان لها حين كان الزئبق يستعمل لعلاج الأمراض التناسلية. لم أستطع أن أمنع نفسى من تذكر هذه الفكرة النقدية عندما وجدت نفسى فى مدينة سيدنى بعد عام أو عامين من هذا، وتقابلت مع شاعر أسترالى هو وزوجته يزوداننى وهما مسروران ببعض التفاصيل، وإذ يفتخران بأنهما قد اكتشفا طفرة جديدة متحورة من فيروس الزهرى حيرت مهنة الطب كلها فى أستراليا؛ فما يسمى "Golden Staphylococcus" بسبب ظهوره تحت الميكروسكوب، اكتسب مقاومة شديدة لكل المضادات المعروفة. الأبحاث والاستشارات مع المعامل الدولية سوف تتمكن بعد وقت قصير من وضع نهاية لطغيان هذا "Staphylococcus"؛ لكننى لا أستطيع أن أمنع نفسى من التساؤل عما إذا كانت أشباح إبسن سوف يعلن أنها تراجيدية التعريف بالمضاد الحيوى فى الستينيات .

قد يجد ناقدنا مع ذلك تعزية، بل وتأكيداً لوجهات نظره، فى الموقف المبتهج الهادئ تجاه الوصول إلى باسيلوس جديد بل أشد خطراً. سوف يرتكن إلى الحجة التى تقول إن الجو الاجتماعى الذى أوجدته مقولة إن الأمراض سوف يتيسر فهمها،

ورفع عار العبء البيوريتاني الذى اقترن بالأمراض "الاجتماعية " قد اتحدا للقضاء على المصير الجينى الذى أضفى على تراجيديا إبسن بُعْدها الخاص؛ بأنه ليس هناك مفر من المصير المحتوم . كذلك أونيل أيضًا ومرض السل الذى أصاب الدراما.. وكذلك الاتجاهات التى تعتبر العجز الجنسى سببًا غير كافٍ للعرض بأسلوب تراجيدى؛ هى نتائج منطقية لتغييرات اجتماعية، استرخاء الاتجاهات التقليدية على الفحولة الذكورية، ووجود فرص يمكن من خلالها توجيه التقلص الإبداعى فى الضحية. ومن أجل تلخيص ذلك فى أحدث العبارات العصرية، تحرير المرأة، ومأساة العجز الجنسى أو حتى الخيانة، وهى قضايا لا تجتمع معًا فقط! الوالد مات، يحيا الخَصِىّ الأنثوى!

والمسألة الاجتماعية السياسية حول قابلية النظرة التراجيدية على البقاء فى عالمنا المعاصر؛ قد سبق لها أن شغلت المدارس ذات النظرة الاجتماعية منذ الصدامات الأولية للموقف التجريبى المضاد للأرثوذكسية الميتافيزيقية (الدينية)؛ وتبلور هذا- كما أرى – فى اتجاهين رئيسيين .. أحدهما يتمثل فى النظرة الماركسية للإنسان والتاريخ التى تستنكر الانهيار الخفى للإرادة الاجتماعية بسبب الإلهام التراجيدى "Afflatus"، الآخر هو فعل حراسة مؤخرة الدفاعات الممزقة التى تتكهن بأنه كان هناك تراجع فى الفهم التراجيدى . (مثال: إن القاعدة المرجعية التى يعرض من خلالها الإنسان بصورة مقنعة فى مواجهة قوى بعيدة تفوق قدرته على علاج الفهم) من قاعدة الشك هذه ومن الوعى المتصل بها من أن هذه تمثل خسارة غير ضرورية تمامًا فى حدود الإبداع. قائمة شاملة تقريبًا لكبار كُتَّاب المسرح فى القرن العشرين، قد شعروا فى وقت من الأوقات بأنهم مجبرون على أن يقاتلوا وأن يعرضوا التراجيديا الإغريقية باعتبارها تحوى بيانات تربطها بما بعد زمن الماركسية.

بين المستفيدين أدبيًا من الاتجاه الأول؛ هناك أصحاب مبدأ الرفض الثورى لأى شىء يستحيل وصفه وهى حركة الرواية الجديدة الفرنسية أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات (روب جرييه... إلخ)، وكان بيانهم يوصى بالتحقق الروائى (لاحظ التناقض)

للمظاهر الموضوعية. لقد غرزوا فى الأعماق وهمًا فاسدًا مثل الموجودات السريالية الملتفة حول نفسها؛ وهى التى تبدو فى تعارض مع نظرية الرواية الجديدة.. كلتاهما تخلق فجوة بين الإنسان وبيئته المادية وتعلن أن هذه الفجوة لا يمكن ردمها. إن الذى يواجهنا فى هذه الآراء المتعارضة ظاهريًا هو وجهان للتقليد الأوروبى نفسه. أحدهما يزعم بأنه يسعى ويتجاوز الفجوة بين الإنسان وبين جوهر كينونته، وفكره ومشاعره... إلخ، بين الشيء وبين حالة نقاء الكينونة؛ والآخر الذى يعلن أنه يحاول تقويم البحث المضاد للمجتمع عن ملكوت غير ملموس؛ وذلك عن طريق هذه وغيرها من المدارس ذات الوعى الدنيوى، تشرِّع لوجود فجوة بين الإنسان وبين الواقع المادى فى بيئته وتمضى فى استخدام الوسائل الميكانيكية استخدامًا واعيًا من أجل توسيع الهوة الافتراضية التى لا يمكن إثباتها بالبرهان.

لقد لاحظ جورج شتينر، عند تشخيصه لتدهور وجود العظمة التراجيدية فى الرؤية الدرامية الأوروبية(٤)؛ لاحظ وجود صلة بين هذا التدهور وبين تلك الخاصة بالرؤية "العضوية" العالمية والسياق المصاحب لها ذى المرجعية الشعائرية الميثولوجية الرمزية.. مضمون ذلك غريب على نظرة العالم الإفريقى، وتوسيعًا لاستعارة شتينر نقول إن العالم الذى كان فيه البرق كورنيش فى البنية الكونية للإنسان قد انهار فى تلك اللحظة التى أطلق فيها بنجامين فرانكلين قوته بنقرة على زرار. حكمة الميتافيزيقا الإفريقية القادرة على الاستيعاب والمزج لا تعترف بأى فروق فى الجوهر بين وسائل إطلاق قوة البرق بالنقر؛ سواء كانت بفعل تضحية شعائرية عبر الإرادة التطهيرية للمجتمع بإطلاق عدالتها على المجرم، أو عن طريق أداة بنجامين فرانكلين الثورية. إن ما يلخصه جورج شتينر بطريقة مؤثرة هو إنه فى بعض مراحل الافتراض الثقافى.. فى بعض مراحل الاكتشاف العلمى فى كل افتراض يقدمه الإنسان الأوروبى عن الطبيعة المحتملة للأشياء. إن الوحدة المعمارية

---

(٤) جورج شتينر، موت التراجيديا ، فابر، لندن ١٩٦٣: انظر: الفصلين السادس والتاسع.

"Architectonic unity"، التى هى قاعدة تنظيم وعى الإنسان (التى يشخصها فنه بأقوى تعبير) تعانى الطنطنة الفارغة التى شأنها شأن الافتراضات والنظريات ذاتها. بالنسبة إلى الثقافات التى تعطى ما هو أكثر من الكلام إلى العقدة الدائمة التغيير للكون الذى يعتبر الإنسان نفسه انعكاساً له. هذه العادة الأوروبية لإعادة تعريف العالم تبدو مضيعة للوقت ومدمرة للحقيقة.

يجب أن نعود إلى الوجه الظاهر لخشبة المسرح، إلى التعبير الدرامى الذى يواجه المتفرج بمثل هذه التجليات الإنسانية كتربية الوعى بمسرحية بها قوى تناقض.. عالم مهيأ لإصلاح تكنولوجي.. وهكذا هو أكبر تحديات الاقتحام التراجيدى التى يسهل عزلها، إذ يصبح من الضرورى فحص طبيعة الحدث الواقعى الذى حين يتم عرضه بنجاح، يزيل المبرر التكنولوجى الذى يتكيف به المتفرج المتمتع بالصحة والاتزان لمواجهة الاختراقات الدخيلة لظاهر "الشفقة الزائفة".

وأبرز الاكتشافات، أو بعبارة أدق، أعظم الاعترافات هى أننا نقابل فى هذه المسرحيات كوناً سحرياً كاملاً به قوى وكيان. هذه هى أعظم خاصية لكل تراجيديا حقيقية، بصرف النظر عن مكانها جغرافياً. ففى مسرحية "الملك لير" مثلاً، هناك عالم البلاط الملكى، عالم الرجل العجوز المتجمد فى وسط المجتمع المضطرب بالرياح ومن ثم فإنه مستدير وكامل. فعلاقة الكيانات غير المتكافئة مثل البلاط والطبيعة؛ تأسست خلال رحلة انتقال الشخصية: لير، كنت، إدجار والمهرج، تخرج من بيئة إلى بيئة أخرى وتعود الى الخلف ثانية؛ ثم البنات المتزايدات الشراسة يقتربن من حالة تحول جسمانى ... هكذا البنية الفراغية للمسرحية حتى العالم المخصص للعواجيز، الأوغاد، مبادئ التوريث وبروتوكول القصر، يمكن الوصول إليها ومضاهاتها بالعالم الذى يسكنه المتفرج أيًا كان عالمه، بقوانينه، وأعرافه وقيمه. عالم "هاملت" مغلف بالغلاف نفسه؛ وهكذا البيوت المسكونة بالأرواح عند جون سينج، وجارسيا لوركا، حتى فيديكيند فى أقصى داخليته غير المتصالحة. وضع عوالم شديدة الخصوصية فى كبسولات ضيقة للحياة يتجلى فى داخلها الحدث كله تبدو هى المطلب الأول لكل المسرحيات العميقة،

والتراجيديا بالأخص، فقوة الإقناع الداخلى تجعلها محصنة ضد الصدف العارضة للزمان والمكان.

فى ربط مسرحية "أغنية الماعز" بهذه الدراما، فإننى لا أبالغ فى الادعاء بالنسبة لما حققته فعلاً .. مع ذلك، فإنها تبقى كأساس ممتاز للدخول منها إلى الوعى بالعلاقة الزوجية فى العالم الإفريقى. المسرحية تقع فى داخل كمال ميكروسكوبى كما سبق أن وصفناها، بها علاقات حميمية قوية - أيضًا بسبب المرجع السهل - بعالم لوركا. مسرحية تفرخ العنف، الحافز المحورى فيها، التصميم الرمزى، يمكن وصفه كمحتوى للعنف الشعرى. فنحن نلتقى كائنات بشرية مشاغلهم وبيئتهم طبيعية وحيوية.. الفيضان وانحسار الماء يؤثران فى حياتهم اليومية، فى لغتهم، محيط إدراكهم.. الضباب والمستنقعات تلونان مزاجهم. فى هذا الجو المخيف الذى تهدده الصور الاستعارية، لوجود ضنك وحاد؛ إن امتداده إلى الوعى بوجود قُوى خارجية يزيد فقط من حدة كيانهم المحاصر. من هذه العلاقة المغلقة ينسحب خيط من العنف القوى تدريجيًا، معد بطريقة متماسكة من خلال صور مجازية فى حوار الفعل.. حتى نحمل فى النهاية مربوطين إلى الأبطال، إلى صورة الذروة التى هى بالنسبة إلى الضحية الرئيسية هى صورة الاكتشاف، وعاء التضحية وفيها رأس خروف، قوة غير مضمونة بداخل الوعاء فى حماية ضعيفة، والإحكام ضعيف. إنها تماثل لب الإحباط فى الجنس، إيقاف استمرارية طبيعية وتدفق نافع بمعارضة عقيمة مكونة من غرور فردى وخداع للنفس، كود أخلاقى يفترض مسبقًا ظروفًا عادية؛ لكن الحكاية فى مجملها أن الظروف غير عادية، بل وغير طبيعية. التفاعل بين الإنسان والطبيعة الذى تم تحريفه على هذا النحو فى المسرحية يتطلب إصلاحًا شديدًا لهذه الظروف غير العادية؛ وهو مطلب لا يمكن إزاحته جانبًا بسبب غرور رجل واحد، المحتوى الشعرى للعنف هو فى القدر الأكبر منه واقع البيئة المحيطة فى "أغنية الماعز" العواصف لا تهب كل يوم ولا يغرق الصيادون بقواربهم فى كل رحلة صيد، لكن مطالب هذه الدورة الطبيعية التى تحوم فوق رءوسهم تتحكم فى حالة الوعى اليومى للمواطنين؛ بما يعطى لشعائر التهدئة ضرورة مماثلة لكل حادثة. هكذا فإن موت فرد لا يمكن رؤيته كحادثة معزولة فى حياة

رجل واحد، ولا الخصوبة الفردية تنفصل عن وعود التجدد التى تعطيها الأرض والبحر. إن مرض فرد واحد هو إشارة، أو قد يكون فألاً بمرض العالم من حوله، إنه شىء وقع فأحدث ارتباكًا فى الإيقاعات الطبيعية والتوازن الكونى للمجتمع بكامله.

هناك ضربة أخرى .

أصابت شجرة العائلة، وانظر

كيف ينساب العصير لينشر الموت بيننا.

أعتقد ذلك، الآن أعتقد ذلك. أسراب النمل الأبيض

حفرت كهوفها فى سقف بيتنا.

كشجرة قد أصابها العطن فى المطر،

تسقط، فأى طوطم بقى هناك الآن

كى تستند القبيلة عليه طلبا للمساعدة.

فقرات مثل هذه تكشف عدداً من السقطات اللغوية التى تشوه جزءًا كبيرًا من المسرحية؛ فهى تنقل لنا انعدام الوعى الذاتى بالعوالم المحورية المحيطة بالإنسان، الطائفة الاجتماعية والطبيعة فى عقل كل شخصية، دون اهتمام بالدور. هناك عنصر مهم بل وحيوى فى تكوين دخيلة هذا العالم الفسيح؛ هى بالطبع نظامه الأخلاقى. يجب ألا نفهم هذا بأى معنى ضيق للكود الأخلاقى الذى يطوره المجتمع لتنظيم سلوكيات أعضائه. إن أى انهيار فى النظام - من وجهة نظر العالم الإفريقى - يعنى انفجارات فى جسد الطبيعة تشبه تمامًا سوء أداء جسم الإنسان لوظائفه. التعبير الأدبى لوجهة النظر هذه لن نجده فى الهمسات المسرحية الجانبية المفعمة بالتفكير العميق أو فى المناظرات بين الرؤساء؛ ولكن فى الصورة الاستعارية للحياة فى أقصى الظروف الدنيوية أو فى أرقاها. عندما نعود إلى مسرحية كلارك، نجد أن الاختلال

الأخلاقي ليس فقط أن يضاجع رجل زوجة رجل آخر، بخاصة إذا كان هذا الرجل هو أخوه؛ هذا فعل مُنافٍ للحياة الاجتماعية ويعرف هكذا.. ليس مرغوبًا فيه ولا يمكن غفرانه .. الانحرافات عن السلوك السليم كهذه يتم التعامل معها بطرق موضوعة تختلف من مجتمع إلى آخر؛ لكن التصرف المضاد للأوضاع الاجتماعية - اعتمادا على الظروف - هو تهديد أقل خطرًا لرفاهية المجتمع مثلاً، من خداع زيف لنفسه وافتخاره بالعقم .

حيثما يَعِيش المجتمع في تفاعل وثيق مع الطبيعة، وينظم حياته تبعًا للظواهر الطبيعية في نطاق العمليات المنظورة للاستمرارية؛ فإن حركات المَدّ والجَزْر، ظهور القمر أو شحوبه، المطر والجفاف، الزرع والحصاد - إن أرقى النظم الأخلاقية ترى أنها هي التي تضمن استمرارًا موازيًا للأنواع . يجب أن نحاول فهم هذا النظام من خلال عمله في إطار يمكن أن نسميه ميتافيزيقا لا يقبل النقصان.. معرفة الميلاد والموت كدورة بشرية؛ الرياح كقوة محركة، تقلع الأشجار وتنظف وتدمر، كما تخلص الحنطة من التبن. ازدواجية السكين كوسيلة سفك دم وأداة للإبداع، الأرض والشمس كحقيقتين تضمنان استمرار الحياة... وهكذا فهذه تقوم مقام القوالب التي تتشكل فيها الأعراف والعلاقات الشخصية حتى الاقتصادات الاجتماعية، ويتم الرجوع إليها. هناك أوضاع أخرى مقبولة لا يمكن الانتقاص منها قد تنشأ من هذه، مثلاً، قوانين الضيافة أو تحريم زِنَى المحارم، لكنها لا تملك القوة والإجبار نفسهما كالقالب الأصلي. إنها تنتمي إلى تصنيف ثانوي ويمكن اعتراضها بالصدفة أو بالفشل الإنساني .

إن الخبرة الدرامية التراجيدية العميقة يمكن فهمها في نطاق هذه السدود المحكمة؛ بسبب ارتباط حياة كل فرد بمصير المجتمع كله، فإن أي صدع في أدائه الأخلاقي المعتاد لا يضر فقط هذا الواقع المشترك بل ويهدد الوجود ذاته.

مع ذلك، فإن رؤية العالم الإفريقي ليست راكدة، هذا يبدو إثباتًا مدهشًا لهؤلاء الذين يرون أن ذلك النوع من المجتمع الذي خرج من رحم هذه النوبات السابقة بطريقة

أشد إرباكًا دخل فى مخطوطة المجتمع البدائى لكارل بوبر(٥) الخاصة بالمجتمع الشمولى الحديث . إن معرفة بوبر بالمجتمعات التى يحاول أن يضعها داخل دائرته المغلقة التى أنشأها خصيصًا لهذا الغرض غير متساوية، وقد أشار بعض نقاده إلى هذا العيب؛ لأن فروضه الأصلية غير دقيقة. إنه يتجنب هذا الكود الأخلاقى الذى يقوم عليه هذا العالم الذى هو التطور المستمر للحكمة القبلية عن طريق قبوله للطبيعة المرنة للمعرفة على اعتبار أن هذه حقيقتها الوحيدة، لأنها لا تعنى سوى انعكاسات للأصل وهى تتكون من واقع معقد بطريقة ظاهرة.(٦)

لقد كان الباحثون الأوروبيون يكشفون دائمًا عن وجود ميل لقبول الأسطورة والقصص الشعبية. والأساليب الاجتماعية لنشر المعرفة أو تأسيس مجتمع دليل على صلابة أصولية؛ لكن يقابل ذلك اتجاه ذو رصيد فلسفى، يتجلى باستمرار فى الصفات التى تصاحب معظم الربات الإفريقيات، وهى صفات تنكر وجود شوائب أو مادة "أجنبية" فى الجهاز الهضمى للآلهة.. الخبرات تسبق الحدث، توجد خارج علم القبيلة يتم استيعابها عن طريق وكيل الإله، تتحول إلى قطعة أخرى فى ترسانة الأسلحة الاجتماعية فى كفاحها من أجل الحياة وتدخل فى حكاوى القبيلة. هذا المبدأ يخلق للمجتمع قالبًا غير مذهبى للوعى المستمر، قالبًا يبقى خارج دائرة احتكار الكهنة، خارج أى ادعاءات للأسرار الغنوصية من جانب بعض الطوائف الدينية الخاصة. الترجمة كما تتم عمومًا، تقع تقريبًا فى أيدى هؤلاء الوسطاء، لكن نادرًا ما تتسم بمطلقات دوجماتية من المسيحية أو الإسلام(٧)، مهمتها الأساسية تدعيم الوعى

(٥) كارل بوبر، المجتمع المفتوح وأعداؤه .

(٦) هذا فى الحقيقة هو المبدأ الموحد لهيئة الإيفا (آلهة اليوروبا).

(٧) هذه الطبيعة السمحة المعطاءة التى لا تتناقض مع جوهرهم أو تلونه، هى التى تجعل سانجو قادرًا على مد حدوده الرعدية لتضم الكهرباء فى وعى أتباعه. أما من ناحية أوجين فقد أصبح ليس فقط إله الحرب بل وإله الثورة فى سياقها المعاصر – وهذا ليس فقط فى إفريقيا ولكن فى الأمريكتين؛ حيث امتدت عبادته إلى هناك. كما اكتشف الكاثوليك الرومان من مناصرى نظام حركة باتستا فى كوبا بعد فوات الأوان بأنه يجب عليهم أن يقلقوا بدرجة أقل حول كارل ماركس أكثر من أوجين، إله الثورة الذى أعيد اكتشافه.

القائم ذى التشابك الكونى فى المجتمع، بالملاحظات وتقديم المسرحيات الشعائرية وأغانى الأساطير التاريخية، وأن تفرض فى بعض التطبيقات الصعبة أحياناً هذه الحقائق على التصرفات العائلية والطائفية .

مثال آخر، خلطة ناجحة من الأسطورة والتاريخ تتغلغل فى أعمق العمق حتى منطقة نَهَم الإنسان للمعرفة الكونية، وهى المنطقة التى تقوده إلى الأشكال الأعمق للفن باعتباره مركبة لاستعادة روابط، أو تأكيد روابط مع إحساس ضائع بالأصول. حتى إن القول بأن مسرحية أوبا كوزو "Koso Oba"؛ هى أيضاً تراجيديا قول غير متعمد، وليس أكثر من مصادفة. فالكوميديا أيضاً تعبر عن رؤية عالمية، وكذلك الميلو دراما والعناوين السهلة الأخرى للدراما .. لكن رغماً عن موليير أو بن جونسون- فحتى كوميديا النموذج الأول يجب أولاً أن تقلل من شأن الإنسان إلى إمكانية التناول الدرامى فى عدسة المؤلف المسرحى، التراجيديا تجرؤ على إلقاء ذلك بعيداً لتوحى بوجود مناطق لا يمكن سبر أغوارها أثناء الرحلة. من الممكن أن تختبر أو تخترق إطار الإدراك لأحد العوالم من التراجيديا .. من المحزن أن التراجيديا المحتملة التى تغرق المشهد الأدبى الإفريقى لا تظهر إلا القليل من هذا الفهم؛ هذه الادعاءات المبهرجة لجذب الانتباه تتحقق فقط خلال إحباط وقتى عند عجز أحدهم عن الرجوع إلى إحدى المسرحيات المطبوعة والمتاحة، أو أن يقبض على المصطلحات الأدبية لجوهر الحكاية التعليمية أو الدراما الرمزية التى تعزى الإنسان بفصاحة من أجل الحدود التى تعوقه عن الاستيعاب بطريقة فطنة لنواة الأسرار التى تقلل من وعيه باستمرار.

مسرحية " أوبا كوزو"[٨] تتحاشى الفجوة الحديثة القائمة بين الفعل الرمزى والفعل التفسيرى وتتحاور مع جوهر الشعر، وهى وحدة مكتملة يندر أن نقابلها على خشبة المسرح الإفريقى الحديث. لقد كتبت ومثلت بلغة اليوروبا؛ فهى تقدم لنا مرجعاً

(٨) أوبا كوزو طبعت فى ديورو لاديبو، ثلاث مسرحيات من اليوروبا (أعدها بالإنجليزية يوللى بيير) منشورات مبارى، إبادان، ١٩٦٤ - والاستشهادات هنا من ترجمة المؤلف.

مناقضاً بدرجة فريدة، لأنه يتمتع بمتفرجين لهم تنويعة لغوية على مستوى العالم كله - ألمانى، وإنجليزى - وييدتش، روسى، بولندى، فرنسى... إلخ، ولم تفشل قط فى أن تستدر ذلك التطهير الاجتماعى العميق الذى يعتبر إحدى الغايات المعروفة للفعل التراجيدى.. إنها تؤسس مثلاً حيًا ذا جذور عالمية فى النبض التراجيدى والطبيعة المتسامية للشعر على وسائط الانتقال كاللغة والموسيقى أو الحركة. لا بد أن يتكلم الإنسان مرة ثانية عن استدعاء وسائل العالم الهرمزى الذاتى الحركة الذى يبدو منسجمًا محايداً بالنسبة للأعراف والقيم الخارجية، ابتهالات ثرية ومقنعة تتحقق عن طريق التعددية المفرحة للوسائل الدرامية، هجوم أسلوبى وحسى على المنتمين لتلك الثقافة وعلى الخارجين بالدرجة نفسها. كود من المعانى تم تأسيسه عن طريق الإيقاع، الحركة والهارمونيا الصوتية الخاصة التى تخلق فى اللحظة نفسها حدودها الواقعية. المبتدئ يعرف أن معدات أو جهاز الشخصيات الرئيسية معبأ بمعانٍ مهمة، اجتماعية ومراجع أسطورية. الإنسان الذى فى الخارج يحس هذا بيقين مساوٍ، وبينما يفقد هو بالضرورة بعض الخصوصيات، فإنه يمكن بسهولة من خلق ميزان مساوٍ للمرجعية؛ لأنه يرى ذلك كله فى إطار الحركة والصراع ذى الأسلوب المحدد، كله طوعًا لإيقاع نهائى منظم للعلاقات. قد لا يمكنه أن يتذوق ذلك الإيقاع خاصة إذا كان أصمَّ أو مريضًا بمرض مزمن لأنه شىء خاص ومقنع؛ ولكن ذكاءه وحساسيته تستجيب لحقيقة أنه مشارك داخل قالب طبيعى للقوى الثقافية، حتى إن العرض التراجيدى لحكم أوبا سانجو ليس فقط حكاية ممتعة فى حوليات تاريخ شعب؛ لكن هو دعامة روحية للجنس عن طريق إغراقه فى الشعر ذى الأصل.

بقدر ما أن هذا تاريخ، فإن المسرحية تهتم بالجهاز الميكانيكى للطاغية سانجو الذى كان يرمى إلى أن يشل حركة رب أو اثنين من ذوى القوة المتزايدة فى مملكته.. قد استخدم الحيلة الكلاسيكية فأرسلهما لحماية النظام على حدود المملكة؛ واثقًا أن أنانيتهما المتشابهة سوف تأخذهما إلى صراع قاتل مع بعضهما بعض. وكما هو المعتاد فى هذه الحالات، فإن مستشارى سانجو ورعاياه أوحوا له بهذا المسلك؛ لكن

المؤامـرة فـشلت، المحـاربان تقـابلا ولكن المنتـصـر عـفـا عن المهـزوم. لقـد ازدادت قـوتهـما فـرديًا أقـوى فـأقـوى، أيضًـا بسـبب إصـرار شـعـبـه اضـطر سـانجـو إلى أن يستدعيهما وينظم لهما مبارزة ثانية. هذه المرة المنتصر هو نفسه الأول جوبانكا، يذبح خصمه ثم يستدير نحو الملك ويطلب عرشه. الرعايا المذعورون الآن يمثلون شخصيًا، يبدعُون بالتخلي عن الملك .. وفي حالة هياج الغضب على هذه الخيانة يستدير نحوهم ويذبح عددًا قليلاً منهم، لكن اللعنة (والخيانة) تخرجه من المدينة. وفي حالة يأس يشنق نفسه؛ أو الأصح إنه لن يشنق نفسه لأن النشـرة المطبوعة بعد المسرحية هي تأليهه وعنوان المسرحية، أوبا كوزوا - يعني أن الملك لم يشنق؛ يشمئز من البشر الضعفاء، والتاريخ يعلن أن سانجو صعد إلى السموات ولحق بالربات الآخريات في بانثيون آلهة اليوربا هنا.

الآن هذه عينة من مدح سانجو :

إنها تحتفي بقوته وشراسته الحادة
أنت تظن أن الدودة ترقص لكن
تلك هي طريقة مشيها فقط
تظن أن سانجو يحاربك أو يقاتلك
ولكن تلك هي طريقة حياته فقط.
إنه يتغذى على اليام المطحون مع رئيس العائلة
ثم يقبض على المولود الأول من فخذه ويذبحه
إنه يكسر الحائط ثم يشقها
فتنفتح على الواسع ويجمع مئتين من حجارة
البرق في الشق.

لكن الفقرات الجميلة الغنائية موجودة بوفرة، أيضًا تمهيداً لطريق استعادة الجنس بعد بلوغ الذروة، فالصراع بأسلوبه الخاص يصفى الطاقة الشريرة للتطرف. مبادئ التدمير الذاتى التى تجسدت مثلاً فى: "أغنية المديح" التى ذكرت أعلاه، تطهرت من المجتمع خلال الشخصية المعذبة كوسيط. طبيعة الدراما التراجيدية من هذا النوع (والشعر التراجيدى) تعمل عن طريق مبدأ التعاطف الإنسانى، ويجب ألا تندهش فى أن تجد تعبير"أغنية المديح" يستخدم مع هذه الخلاعة الوحشية، أو تجد فى الأداء أو فى العرض أن السطور تغنت دون كلمات نقدية. هى مشاركة مفرحة ومفرطة فى المديح، هذه الفقرات وما يقابلها تعتبر ضرورية للإحساس الواقعى بصحة المجتمع؛ هذا لأن" أوبا كوزوا" تؤكد بثقة قوانينها للتماسك الداخلى والتى تمتد من أجل ذلك عن طريق النغمات الفرحة للشعر والعاطفة لاسترداد الوعى المتطاول للكينونة عالميًا وفرديًا.

الفصل الثالث

الأيديولوجية والرؤية الاجتماعية

١- العامل الدينى

عندما سُئلت حديثًا عن مدى قبولى لضروة الأيديولوجية الأدبية، وجدت نفسى- كما كان متوقعًا - أفحص المشكلة من الداخل - أى من داخل وعى الفنان خلال عملية الإبداع، وهذا سؤال مألوف يتكرر ظهوره بأشكال عديدة. وكان ردى: نعم للرؤيا الاجتماعية ولا للأيديولوجية الأدبية. وعمومًا، فهذا السؤال لا يعكس انشغال واهتمام الكاتب - سواء التقليدى أو المعاصر - فى المجتمع الإفريقى، بل يشغل المحلل بعد وقوع الحدث، أى الناقد.. وهذا ما تؤكده دراسة أعمال معظم الكُتّاب المعاصرين. قد يكون من الخطأ - على حد سواء - الإيحاء بأن الأدب الإفريقى المعاصر لم يشكل بصورة واعية حول أُطُر أيديولوجية ذات أهداف محددة. إن المشكلة جزئيًا هى مشكلة مصطلحات وعلاقتها بالتاريخ الأدبى، الأوروبى بصفة خاصة. والخطر الذى تطرحه أى أيديولوجية أدبية هو عملية التكريس والعزل؛ فبفضل العقل الذى شكلته الحداثة فى قالب استهلاكى فإنه يميل لتسهيل عملية الاستيعاب عن طريق الفصل الدقيق لما هو ضرورى فى عملية تدفق الإبداع العقلى على الظواهر الاجتماعية والطبيعية. إن صياغة الأيديولوجية الأدبية قد تؤدى عاجلاً أو آجلاً إلى تجميد عملية الإبداع فى كبسولة فورية يتناولها أيضًا الكاتب، وربما تنتهى باختناق العملية. ومثل هذه المنهجية فى التقييم لا تسمح بالفحص المحايد للكبسولة نفسها، على الأقل، عن طريق الأدب الذى

أوجدها أو سوف يأتى بها إلى الوجود مستقبلاً. إن الفحص - إذا وجد- هو نشاط منحرف فى حد ذاته على الأقل إلى أن يتم ابتداع مفهوم منافس. فمن السهل أن نرى أن هذه العملية يمكن أن تتطور لهذا النوع فقط والذى يعطى قليلاً من الاستنارة الموضوعية حول طبيعتها بما أن مصطلحاتها ومفاهيمها لم تتحرر من الأيديولوجية ذاتها. وفى النهاية، عندما تفشل الأيديولوجية السائدة فى الاحتفاظ بكفاءتها الزائفة؛ فقد يتم الاستغناء عنها ويتم تصنيع قالب جديد غير قابل للانتهاك ليحتوى تيار الأدب الحالى أو ليحفز الأنماط التالية المحددة سلفًا منذ وقت طويل .

وربما تظهر أمثلة معاكسة تبطل صحة الافتراض بأن الأيديولوجيات الأدبية هى التشكيل الواعى الذى يقوم به الناقد وليس الفنان؛ ولكن هذا التناقض يظهر فقط عندما نتخذ التجربة الأدبية الأوروبية إطاراً مرجعيًا لنا، وهو الأمر الذى ما زلنا للأسف نفعله تلقائيًا. إن فكرة الأدب كوجود موضوعى فى حد ذاته فكرة أوروبية.. والأيديولوجيات تعتبر - إلى حد كبير- أنظمة فكرية أو أهدافًا نظرية مرغوبة لصحة المؤسسات القائمة (كالمجتمع والبيئة والحياة الاقتصادية .. إلخ) والتى قد تكون أو أصبحت غاية فى حد ذاتها. فلنأخذ الحركة السيريالية الفرنسية كمثال، حتى عندما تملقت المزاعم الأدبية الأدب واعتبرته تعبيراً عن غاية (لا محدودية الخبرة اللا إنسانية)، فقد عمل أنصار السيريالية بفعل نزعة استحوذت عليهم؛ تُركز على وجود وسيط إبداعى (وفى هذه الحالة يقصد الأدب) وعزل الوسيط الأدبى واعتباره ظاهرة ذاتية التوالد وفصله هكذا عن الظاهرة الإنسانية التى يفترض أنه يعكسها، أو نيابة عما هو مفترض أنه يتأمله.. ربما جاء هذا نتيجه الفهم الحرفى للإعلان الإنجيلى- فى البدء كان الكلمة. وقد تم التصريح بصورة علانية عن ادعاءات مشابهة للوجود الموضوعى للوسيط فى فنون أخرى، وبالأخص التصوير. وحيث إننا لا نمتلك الخبرة لمثل هذا التحريف للعلاقات الموضوعية فى المجتمع الإفريقى، فمن المعقول أن ندعى أن الأيديولوجية الأدبية تقليديًا ليس لديها الكثير لتقدمه فى العملية الإبداعية للأدب. وفى الأزمنة المعاصرة كان هناك استثناء مهم لهذا النمط، بعيداً عن الجهود

الأقل صلة بالأمر التى تحاول بصورة دورية أن توجه الكتابة الإفريقية طوعًا للاستيعاب الشعرى اللحظى.

بعض الأيديولوجيات الأدبية يأخذ أشكالاً لها طابع الهلوسة .. على سبيل المثال: صموئيل بيكيت دائم البحث عن التعبير المسرحى الذى يمكن تقديمه فى كلمة واحدة؛ وهو الأمر الذى لا يبعد كثيرًا فى علاقة القرابة عن الولع الخيالى لأصحاب السيريالية. وإذا تركنا هامش الجنون لإعلان الاستقلال الأدبى من جانب واحد؛ فإننا نكتشف أنه على الرغم من ميله نحو التخطيط الضيق المحدود، فإن الأيديولوجية الأدبية تلتقى مصادفة. إن مجرد تحويل تقنيات إلى مجال إرادى يضع قوانينه الذاتية، لا يكترث بمسئولية التعبير؛ يرفع الأنظار إلى هدف اجتماعى متجدد يضع متطلبات مستمرة على طبيعة هذا المجال الأيديولوجى ويمنع الجمود المعتد به. وتعد أيديولوجية بريخت فى المسرح والأدب الدرامى أكثر الأمثلة نجاحًا. أما حركة الأدب القصصى الجديد الفرنسية "French neo fiction movement"، فى الخمسينيات فهى من الأمثلة التى لم تلقَ نجاحًا؛ حيث إنها رفضت اللغة المجازية من أجل تعبير مجرد فى عرض الواقع الموضوعى، وكأن هذا بالنسبة إلى من يمارسونها وسيلة مساعدة ضرورية لتكييف ولتهيئة الوعى الاجتماعى. وللأسف، فالثورة الاجتماعية بطاقتها وأشواقها تبدو قد انحرفت فى اتجاه المصادر المجازية للغة كى تغرس رسالتها فى أعماق البشر، حتى أصبحت نسبة كبيرة من إنتاج هذه الحركة فى يومنا هذا تنتمى للمتحف الأدبى.. ومع ذلك فقد جاءت بعيدة تمامًا عن الاهتمام الخالص بالأسلوب والفكر لسابقتها فى الماضى البعيد وهى حركة الاستنارة الأوروبية فى القرن الثامن عشر، والتى كانت أيديولوجيتها الأدبية قد قامت تقريبًا على إعادة تعريف الشعر والدراما التراجيدية من وحى الخيال. وفى إفريقيا، ما زالت حركة الزنوجة هى الداعية الوحيدة لهذه المصادفة المثمرة. إن مفهوم الاتجاه الاجتماعى العنصرى يسيطر على إحدى الأيديولوجيات الأدبية بأكملها ويمنحها حرية اختيار طريقة التعبير وتأكيد التيما. قدمت حركة الزنوجة للأفارقة من أبناء القارة الإفريقية الأم أو للمجتمعات الإفريقية فى الشتات

خيطًا يمتد على مدى الحياة يجذب الشخص المنفصل إلى جوهره، وأعطت أملاً وتوقعات لما سيأتى من كيانات إفريقية جديدة. وفى سير العملية ورطت نفسها بصورة غير ضرورية فى تعريفات سلبية متناقضة؛ وسوف نتعامل مع ظاهرة الزنوجة بصورة أكبر عندما نواجه رؤية اجتماعية علمانية متطورة.

لقد قلت آنفًا هذا كله يجب ألا يؤخذ على مقصد أن الأدب المعاصر فى إفريقيا لا يسترشد عن وعى بمفاهيم ذات طبيعة أيديولوجية؛ ولكن الكاتب مشغول مسبقًا بعرض رؤية للمجتمع أكثر من انشغاله بعرض تكهنات حول طبيعة الأدب أو أى وسيلة أخرى للتعبير. إن وجود هذا المصطلح خاضع لعبء الاهتمامات التى يحملها؛ مع ذلك فليس هناك تسجيل لفترات شهدت ضمورًا أدبيًا كاملاً فى مجتمعات تفخر بما لديها من تراث أدبى معترف به، وهذا يرجع فى الواقع إلى أن الحبل السُّرى الذى يربط بين التجربة والشكل لم ينقطع قط، على الرغم من أنه متوتر لأقصى درجة، لكن انعكاس التجربة هو إحدى وظائف الأدب وهناك أيضا امتداداتها. عندما تكون التجربة اجتماعية فإننا ننتقل إلى مناطق الانعكاسات الأيديولوجية وهى الرؤية الاجتماعية.. وهذا الشكل الأخير من الأدب هو من أكثر الأشكال إشراقًا لتقوية العلاقة بين التجربة والوسط المحيط؛ حيث إنه يمنع ترسيخ المعتاد أو تصلب القدرة الخيالية بسبب الماضى أو الواقع الجارى الذى تعكسه. فالأدب ذو الرؤية الاجتماعية ليس التعبير الدقيق عن هذا البعد من الكتابة الإبداعية؛ ولكنه يخدم فى هذه اللحظة الحاجة لما هو أفضل Le "Devoir de Violence" للكاتب يامبو أولوجيم أحد الأمثلة المناقضة لهذا النوع من الأدب، فقد تم تقديمها بصورة مقصودة فى هذه المرحلة كنموذج يبلور أهم وظيفة لهذا النوع الأدبى، وهى إذابة جمود الوظيفة الخيالية بفعل تأثير الماضى أو الواقع الحالى، حتى ولو خلال تأملهما. المتطلبات الأيديولوجية الأدبية مترابطة مع بعضها بعض، ولكن التأثيرات الفعلية فى العملية الإبداعية تقود إلى القدرة على التنبؤ.. تقييد الخيال واستئصال التيمات.

من الضرورى أيضًا أن نبطل تحيزاتنا الفطرية عند التعامل مع الأدب؛ فقد تم اختيار مصطلح "الرؤية الاجتماعية" لوضع حدود ملائمة لمناقشة أنوا ع محددة من الأدب وليس كمفهوم مميز للنوع. الرؤية كلمة لها دلالات قوية لما هو نبيل وعميق والتى تنطبع على الأدب الذى يدعيها. وبالطبع ليس ضروريًا أن يكون الوضع هكذا؛ فالرواية القصيرة "A Walk in the Night (Mbari Publications, 1964)" للكاتب أليكس لا جوما "Alex la Guama" لا تدعى أى رؤية اجتماعية؛ ولكنها تحصر نفسها لدرجة الهوس فى التصوير المادى والواقع المعين لحياة الجيتو فى جنوب إفريقيا، لكن تعبيرها الكامل عن الوضع الحقيقى وعن قدرة الإنسان الفطرية المتقهقرة فى ظل الظروف الاجتماعية اللا إنسانية؛ تعطى نظرة عميقة ومزعجة من الناحية الإنسانية أوضح وأعمق من رؤية التقوى والصلاح الدينى اللذين يعبر عنهما ابن بلدته آلن باتون "Alan Paton"، أو الرؤية المتعددة الأعراق للكاتب بيتر أبراهام "Peter Abrahams". وقد طالبت ذات مرة فى إحدى الصحف بأن الكاتب فى مجتمعنا الإفريقى الحديث لا بد أن تكون له رؤية فى زمانه؛ وهو ما ترجم كثيرًا على أنه تصريح بأن هذا هو أسمى وظيفة ممكنة للكاتب الإفريقى المعاصر. وسوء الفهم هذا متعلق بميل العقل الأوروبى لإعطاء قيمة سامية للأعمال ذات الجو الصوفى أو الرؤى المقنعة. فلنلاحظ الأسلوب المبجل الذى تم به شرح النزوات الجنونية لأرض الأحلام للكاتب و.ب.ييتس "W.B.Yeats" دعونا ننتبه لحقيقة أنه عندما يكون الغامض والخيالى فى ثقافة من الثقافات هما مجرد منطقتين من الواقع مثل غيرهما، فإن استخدام هذه التعبيرات لا يدل على إدراك أرقى للمَلَكة الخيالية.

إن أى اهتمام إبداعى يتجه إلى تكوين مفاهيم أو إلى أن يمد الواقع الراهن إلى ما وراء الخيال الروائى الخالص، حيث يجعله يكشف حقائق فيما وراء الملموس المباشر، هو اهتمام يقلب المُسلَّمات الأصولية بجهد يسعى إلى تحرير المجتمع من الخرافات التاريخية وغيرها.. وهذه صفات يملكها الأدب ذو الرؤية الاجتماعية، فالكتابة الثورية بصورة عامة تنتمى لهذا النوع، أما عن فكرة أن معظم الكتابات التى تتطلع لهذا التصنيف تكون أدبًا أم لا فهذا سؤال آخر. "God's Bits of Wood" للكاتب سيمبين

أوسمان "Semebene Ousmane" لا تترك للإنسان أى شك فى قيمتها الأدبية، وتربط حماسها الثورى برؤية إنسانية متميزة. أما الدافعان الفكرى والخيالى لإعادة النظر فى الافتراضات التى يقوم عليها الإنسان والطبيعة والمجتمع أو يترجم بها فى أى مرحلة من التاريخ، والجهد الذى يبذل لنشرها أو لمهاجمتها وإحلال أخرى محلها أكثر تناغمًا مع مشاعر الكاتب المثالية أو البراجماتية أو عبقريته الحاسمة فى حل الصراعات، فهذان الدافعان ودورهما فى الدمج وترتيب التجارب والأحداث يؤديان إلى عمل له رؤية اجتماعية. الأيديولوجية الأدبية والرؤية الاجتماعية قد تلتقيان عند أساليب معينة فى التعبير الإبداعى.. وهو ما يحدث بكل تأكيد فى أدب الزنوجة وفى مسرح بريخت الملحمى (ومع التحفظات المعتادة) فى الأدب المسرحى للمدرسة التعبيرية الأوروبية. (وفى هذا المثل الأخير يمكننا أن نرى الطبيعة غير المنتظمة الشكل والمتناقضة والجامحة لبعض نتاج هذا التزاوج الواعى بين الأيديولوجية والشكل. لا يختلف الكثير من محللى هذا الوهج التعبيرى مع جوريلك "Gorelik" عندما قال: "إن ما قصدته الحركة التعبيرية فى ذلك الوقت كان محيراً لمشاهديها، والحقيقة أنه لم يزل غير واضح بصورة كاملة حتى يومنا هذا"، وإذا وضعنا فى أذهاننا هذا التطابق المثمر بين الأيديولوجية والرؤية الاجتماعية، فقد يمكن الادعاء أن عدم الإفراط فى استخدام الوسائل الأسلوبية فى الأدب الإفريقى الحديث؛ هو نتيجة لرفض الأديب التجاوب مع رياء فن الأيديولوجية الأدبية. فالكثير من الكتابات الإفريقية ما زال مغروسًا فى مفهوم أن الأدب هو جزء من النشاط الاجتماعى العادى للإنسان، وعلى الرغم من ذلك فهو نوع فردى فى التعبير وفى اختياره لمجالات الاهتمام. الكتابة التى تطلب لنفسها- بعذوبة أو بحدة- مملكة الشاعر المشهور، من مشرِّعى الإنسانية غير المعترف بهم بالشعر أو بالرؤية الشعرية أو دونها؛ هى كتابة على جانب كبير من الأهمية الاجتماعية؛ لأنها تعطى دلالات على التكيف العقلى بالتاريخ الماضى أو بالثقافة الاستعمارية؛ أو أنها على العكس من ذلك تعبر عن الإرادة للتحرر من هذه الكوابيس فى تصويرها لمجتمع المستقبل.. فالأدب الذى يكرس نفسه لهذا المجال؛ هو كشف للحساسية الفردية للكُتَّاب وللخلفية التقليدية والاستعمارية للواقع الإفريقى المعاصر.

من الأفضل أن نبدأ بالأمثلة الأقل بروزًا فى الذاكرة.. مثل إحدى الروايات التى كتبت فى بداية الستينيات للكاتب ويليام كونتون[1] من جامبيا باسم "الإفريقى"، وهى سيرة ذاتية مبسطة (فى التجسيد وليس فى الأحداث الفعلية الدرامية)، وتحكى لنا قصة طالب إفريقى فى بريطانيا يقابل فتاة بيضاء من جنوب إفريقيا ويقع فى حبها، ولكن من الصعب أن نقول إن الحب متبادل بينهما؛ وذلك لأن بطلنا كامارا شخص منافق ومزعج وشره للذلة ومن يسميه الأفرو أمريكان بالزنجى المعتذر لنفسه. فعندما يشتد سخطه، يتحدث بلغة تتسم باللياقة والليونة التى يتصورها بطلنا على أنها براعة منه فى الجواب.. مثل هذه اللغة تعرض دون أى نقد صريح، ولا يوجد أى نية للسخرية عندما يتحدث البطل حديث الصالونات الأوروبية بطريقة كاريكاتورية .. هكذا بعد أن شعر بإهانة شديدة من وصفه بكلمة "زنجى" التى قذفه بها خطيب الفتاة، وهو أيضًا أبيض من جنوب إفريقيا، فكان رد فعله كالآتى:

> **إن كلمة "زنجى" يستاء منها بشدة كل إفريقى يعرفها. لا يوجد شىء يستطيع أن ينزع منا قدرتنا على ضبط النفس سريعًا عند استعمال شخص بالغ هذه الكلمة أو كالعادة طفل إنجليزى أبيض غير مهذب. لقد شعرت بأن انفعالى يتصاعد سريعا، فلم يكن أمامى إلا شىء واحد أفعله وبسرعة.**
>
> **"يا سيد هيرتوج: لدىَّ احترام كبير لوجود امرأة فى وسطنا يمنعنى من وضعك فى مكانك المناسب بقبضة يدى. لقد أسأت إلىَّ بشدة ومتعمدًا دون أى قدر من الاستفزاز من جانبى وقبل أن نتعرف إلى بعض. وأؤكد لك أنه يسعدنى أن أنصرف من أمام شخص سيئ التربية مثلك"- (الإفريقى، ص:٧٢).**

وانطلق الفارس الأسود الشجاع فى طريقه بعد أن نفَّذ سريعًا ما كان يريد فعله. ربما يكون المؤلف قد شعر بأنه قد عرض القارئ لأكثر ما يمكن أن يستوعبه؛ لذلك فقد

---

(١) ويليام كونتون "الإفريقى" هاينمان، لندن، ١٩٦٠.

قرر أن يعطى مساحة للتنفس، ولكن كامارا لم يكن قد انتهى على الإطلاق. وقد جاء هذا التنازل المنفرد من جانب المؤلف فى الاستخدام المتعسف غير المبالى باللغة وقدمه فى طريقة خفيفة وسهلة تسمح بالاستهزاء بالنفس.

أستدرت للذهاب، فوجدت أننى قد استمتعت بكل شيء قلته، ولم أقاوم إغراء الرغبة فى المزيد من ممارسة مهارتى الخطابية فى اللغة الإنجليزية (ص: ٧٢). والتى يبنى عليها كامارا تحديًا وبالطبع تم تجاهله بازدراء، ويغلفها بفكاهة ضعيفة تثير الشفقة ويرحل وهو مبتهج كما يصرح "بطريقة لا يمكن تفسيرها".. وهذا المثل كاف بأن يوضح أن ويليام كونتون قد أعاد تشكيل شخصية صنيعة الاستعمار وقدمها على أنه شخص نبيل ومبجل. من غير المدهش لكنه من المزعج فى الوقت نفسه أن يعود الكاتب بنفس هذا الشخص إلى وطنه ليجعل منه بطل الكفاح من أجل الاستقلال ويجعله أول رئيس وزراء لأمته. قد يقول الواحد منا إن قصة ويليام كونتون ربما تكون عملاً من أعمال النبوءة يحذر من طبيعة نتاج أول جيل من القادة الأفارقة بعد الاستقلال؛ مع الفارق بكل تأكيد أن الصورة تبدو كدعوة أمل أكثر من كونها نبوءة تحذيرية.

ولكن قبل عودة كامارا مظفرًا، يتعرض لمأساة تترك أثرًا أليمًا فى حياته للأبد.. إذ يقوم الخطيب الغاضب بدهس العاشقين بسيارته فيقتل الفتاة ويترك البطل جريحًا، ويقسم كامارا على الانتقام وهو طريح الفراش فى المستشفى. يعود إلى وطنه أولاً ثم يظهر لنا كشخص وطنى عظيم وقومى متمسكًا بالتقاليد؛ يترك التعاليم المسيحية ويعود إلى والديه ليختارا له عروسًا، ويعطى ظهره للأخلاقيات المكتسبة التى أوهنت من بنية شعبه بسبب الفسادين المادى والثقافى اللذين جلبتهما الأفكار الأوروبية مثل اهتمامات هوليوود التافهة والسوقية. يهاجم من خلال خطابات حملته الاحتكار الاستعمارى الرأسمالى ويطالب بالاستقلال السريع، ويعيد اكتشاف شعبه وميراثه ويمر بلحظة ميلاد جديدة ويرتدى الملابس التقليدية.. ويتبنى رؤيته السياسية فى فكرة إقامة الولايات المتحدة الإفريقية، ويقوّم الردود الصحيحة تجاه سياسة الفصل

العنصرى؛ وعند رؤية صور أفارقة يتم تعذيبهم بوحشية على أيدى البوليس يكون رد فعله عنيفًا وانفعاليًا. ليس لدينا شك أنه على استعداد لأن يأكل لحم أى إفريقى أبيض مؤيد للفصل العنصرى إذا أُتيحت له الفرصة.

وسرعان ما يتيح لنفسه هذه الفرصة، فبعد ترتيبات عدة تبدو مذهلة وخيالية نوعًا ما أخذًا فى الاعتبار حقيقة أنه رئيس وزراء مما ييسر له الأمر: انطلق متنكرًا فى رحلته الملحمية إلى جنوب إفريقيا من أجل الانتقام. وعلى الرغم من أن كامارا يتمتع بحب ووفاء زوجتيه - إلى جانب وضعه باعتباره سياسيًا صاحب هدف ومسئولية فى الحكومة، ومع مرور السنوات فهو لم ينسَ عهده الأول للانتقام ويبدأ رحلة البحث عن قاتل محبوبته.. وينجح فى رحلة البحث من الوصول إلى عدوه الذى يقع تحت رحمته وهو فى حالة سُكر وفقدان القدرة، ولكن:

"عندما ابتدأت الطبول الأولى تدق باعثة رسالتها المرتجفة فى مدار الليل؛ أحسست بالشفقة من أجله فى قلبى وليست الكراهية.. فتوقفت سريعًا، ورفعته برفق، وحملته فى المطر الخفيف إلى منزله لينعم بالهدوء".

من الصعب مشاهدة موقف معاكس، فبطلنا استوقفه رجل بوليس أبيض يستجوبه لمعرفة ما سبب وجود هذا الرجل الأبيض بين ذراعيه السوداء.. فالدروس المستفادة تستحق التعلم. يمكن قبول هذا العمل إذا اعتبرناه قصة مغامرة، ولكن "الإفريقى" تطمح إلى ما هو أبعد من كونها قصة روائية أو أحداثًا واقعية إلى تعبير إنسانى مختصر يسرى على نهج الغفران والتصالح. عنوان القصة - فى حد ذاته - يوضح أن المؤلف يروج لصورة منشودة للشخصية الإفريقية؛ وهى الشخصية المطلعة والمتحدثة باسم الشعب والتى نتجت عن الاندماج مع الأهداف السياسية والثقافية الجديرة بالتقدير. رؤية الكاتب لحلم الولايات المتحدة الإفريقية ولبناء اجتماعى فى سونجهاى "Songhai" تقوم على العدل والمساواة مطهرًا من الفساد والطمع، ابتلعتها ما يمكن أن نلخصه فى أنه دعاية واضحة لأيديولوجية مسيحية: حول له

الخد الآخر، اغفر لأعدائك، واغلب الشر بالخير. ومن المفترض أن هذه هي الخطوط الأخلاقية التي تقوم عليها رؤية متجددة للمجتمع. استخدام عنصر الملحمة الممتدة عبر القارات، وتقديم كل ما يرمز للنبالة والنقاوة والأصالة الإفريقية (وربما يشمل المنعطف الإسلامي للبطل) في شخص واحد؛ جعلنا أمام رؤية لقارة تتسم بتناقضات مهلكة ولا يحل عقدتها إلا سخاء العقل المسيحي.

وتقدم لنا الدراما مثالاً آخر لهذه اللهفة الشديدة لمبدأ الخلاص من خلال الحب المسيحي؛ وهذا ما نراه في مسرحية "إيقاعات العنف" - "Rhythms of "Violence"[٢] للكاتب لويس نكوسي "Lewis Nkosi" من جنوب إفريقيا وهو ما يثير العجب، وهي تدور حول حلم شاب متآمر ثوري مريض بحب فتاة بيضاء ما يأتي بكارثة على جماعته، والرسالة هي أن المجتمع المتعدد الأعراق هو الهدف النموذجي لدولة جنوب إفريقيا (وهو الأمر الذي لا ينكره أحد). في هذه المسرحية نحن أمام نموذج تعويضي لهذه الاحتمالية المنشودة؛ فالمبدأ ليس مبتكرًا أو مبتذلاً ولا مثاليًا أو تفاؤليًا. ينهار تصور المؤلف نكوسي الكامل للمستقبل أمام طبيعة هذا البرهان؛ وهو التضحية بالذات التي تبرهن على حرمان هذا المجتمع من حقوقه كضرورة لتبرير استحقاقهم للمشاركة في إدراك الرؤية.. أو ربما - يعتمد على كيفية ترجمتنا لأهداف نكوسي- تكون عملية إحضار هذه الرؤية للواقع والتي تعتمد على التضحية الذاتية الدائمة للمسحوقين.. "ومن ذلك الذي لا يملك حتى هذا القليل الذي يملكه".. يبدو نكوسي متلهفًا على أن يؤكد لمشاهديه أن الشعب الإفريقي الأسود لديه سَعَة إنسانية غير محدودة، ولكن نموذجه لا يدين إلا بالقليل لظاهرة أن يبدأ الإنسان بتصديق أساطيره - كما حدث مع ويليام كونتون عند تقديم أشكال متعددة لحركة الزنوجة - بدلاً من الابتعاد الكامل عن الواقعية وسوء فهم للطبيعة ومتطلبات التراجيديا الحقيقية.

---

(٢) جاء معظم التعليق التالي على هذه المسرحية في محاضرة بعنوان "الدراما والمثالية الثائرة"، ألقيت في جامعة واشنطن. سياتل. نشرته مطبعة جامعة أكسفورد عام ١٩٦٤.

"Make love not Wari ...Flower Power" قَدم حبًا وليس حربًا ... قوة الزهور هى فكرة إصلاحية وبصرف النظر عن افتراضها مسبقًا بوجود متنزهات وحدائق، وهى تفترض أيضًا معرفة بدائية بالمعارضة الشديدة لاستخدام رمز الزهور، فليست هناك زهور فى الجيتو الإفريقى وأن السياسة العنصرية للبيض ترى الزهور فقط كانعكاس لحضارتهم. أن تضع زهرة فى طرف ماسورة بندقية يحملها واحد من جنود الأمن القومى أمام البيت الأبيض هذا أمر، وتحويل هذه الثقافة المدللة الثائرة إلى بيئة عنصرية قاحلة تمامًا ونأمل فى أنها لن تنتعش فى سراديب ليبرالية سرية فقط، بل وأيضًا سوف تنزع فتيل القنبلة العنصرية الموقوتة - فهذه خطوة خطيرة جدًا فى عملية الدعاية.

إن تفاؤل الحب فى مسرحية نكوسى هى عملية مطعمة ومصطلح تراجيديا اللقاء الليبرالى هو مصطلح صناعى لا يمكن الدفاع عنه.

والمسرحية التى من المفروض أن تكون تراجيديا، لم تحاول حتى إن توفر مجالاً مُحْكمًا معقولاً يعطى فرصة لملاحظة الشخص المحاصَر فى محنته .. فنحن لم نعط فرصة لجدالية الموقف الاجتماعى، الاستعارة غير المنطقية التى تصنع منطقهم، والرموز غير الإنسانية التى تشكل إنسانيتهم. وموكب الزيف الذى يشرع الحقائق فى مجتمعاتهم. لم يكن السؤال هو: هل كإفريقيين - أو ما سوف نكون ثوارًا- نفرنا من الأزمة المثيرة للعاطفة التى طُرحت، بل المشكلة أساسًا هى عدم فاعلية البطل التراجيدى وتفاهة وعدم نضج الحوار الذى يقدم الحدث الدرامى. إن عمر الشخصيات فى المسرحية - وهو جمع كبير من المراهقين - لا يستدعى تجنب العمق الضرورى للمشاعر أو اللغة. أبدع فيديكيند "Wedekind" فى تقديم تراجيديا مثيرة لسن المراهقة فى مسرحية يقظة الربيع "Spring Awakening" عندما قدم إسقاطًا ذاتيًا دقيقًا فى رحلة شاب لاكتشاف الذات وأغرق شخصياته الذين هم كتلاميذ فى عالم داخلى خاص ومنسجم .. عالم نكوسى لا يدور حول الاكتشاف أو التضحية - على الرغم من أنها

أهداف كاملة - ولا الحب أو الثورة، فالتربة التي يسعى أن يزرع فيها بذور الدراما التراجيدية ما هي إلا غبار الأحداث المحيطة وغير المباشرة.

وفي كل هذا يوجد تحذير لما نسميه بالرؤية الاجتماعية. لا يتحتم علينا أن نقبل مبدأ تروتسكي باقتناع بأن كل الأدب المكتوب في أوقات المواجهات الثورية لا يمكن صبغه بروح الكراهية الاجتماعية[٣]، ولكنه من المنطقي أن نتوقع أن كل الأدب الذي يقوم على تصوير حقيقة الأوضاع؛ لا بد أن يعكس الكراهية الاجتماعية الكامنة في مكونات حل العقدة.

هناك بلا شك مناطق للوعي المناقض فيها وعي مناقض حتى في أشد لحظات الاحتقان الاجتماعي، والروح الإنسانية لم تفتقر بسبب الانعكاس الصادق لهذه المناطق المميزة والكامنة.. ولكن الكتابة الهادفة إلى إنتاج قالب اجتماعي لا بد أن تظل في نطاق هذه المناطق، وأن تحل الصراعات التي تتعلق بالوسط المحيط باستخدام التفاعل المنطقي لعناصرها، فليس في مقدرة أحد أن يقف في الخارج ويفرض حلاً مثاليًا منتزعًا من روح الفنان التي لم تتلوث. ولإعادة صياغة مفهوم تروتسكي لا يمكن أن نمزق المستقبل الذي يمكنه أن يتطور كجزء غير منفصل منه، فنسرع لتجسيد هذا التوقع المتحيز في وحل يومنا الحاضر أمام أضواء المسرح الخافتة؛ فهذا لا يعني أن لدينا رؤية بل إننا زائغو العيون!

تجاوبي مع هذه النماذج من أدب المصالحة يجب ألا يؤخذ على أنه مدخل ساخر إلى المبدأ ذاته. ريتشارد رايف "Richard Rive" هو كاتب آخر من جنوب إفريقيا كتب مسرحية[٤] "Make Like Slaves" اجعلهم مثل العبيد" التي تعد عملاً ذا مصداقية في التعبير الإبداعي للرغبة في الوصول إلى حل إنساني يتماشى مع خطوات المصالحة..

(٣) ليون تروتسكي، الأدب والثورة، مطبعة جامعة ميتشجان ١٩٧١.

(٤) في ج. هندرسون و. س. بيتريس، تسع مسرحيات إفريقية للإذاعة، هاينمان، لندن، ١٩٧٤.

ولكن حل العقدة عند رايف يتطلب تفاهمًا عاقلاً ومتبادلاً بين الأطراف المتورطة. المسرحية تقدم تشريحًا لاذعًا من طبقة خاصة للموقف العنصرى ذاته، تكشف بطريقة رقيقة وفعالة بعض خيوط الأمل لتحطيم الحواجز العنصرية. الكاتب يصنع هذا عن طريق إظهار تناقض الواقع؛ والواقع إنه عند النهاية قد يخامرنا الشك بأنه يوحى لنا باستحالة الحل، ولكن نزاهة هذه المعالجة تكشفها الحقيقة التى يستند إليها وهى أن هذا الفشل هو نتاج القصور البشرى. الكاتب جعلنا نشعر بأن جزءًا صغيراً من المعركة يمكننا أن نربحه إذا قدمت لنا امرأة بيضاء أكثر حساسية أو رجل ملون أقل عنفًا (خال من الشعور بالذنب)، وبالتأكيد وقت كافٍ لاستمرار العملية التى بدأت فى المسرحية - عملية فحص الذات واسترجاع القدرة على النظر إلى الأفراد فى تعارض مع الجماعات. فسر قوة رايف هو عدم مبالغته فى التعجيل بسير العملية وليس هناك أى إشارة إلى هذا، ولو أن حدثًا خارجيًا سلبيًا اعترض هذه العملية أثناء تطورها؛ فلا يستطيع على الأقل خلال لحظة الأحداث أن يوقف أو يشوه إيقاع التطور الإيجابى.. وهذا الإدراك الذى يحلق فى الخلفية وما يثيره من شفقة، يعطى قيمة أعلى للمكاسب التى تحققت.

والمستوى نفسه من الوعى، مع الحذر الذاتى دون الانغماس فى الرغبة لإشباع النفس، عبرت عنها قصيدة دنيس بروتوس "Denis Bruts" غير التقليدية؛ وذلك لاختلافها فى موقفها عن اتهامه التقليدى للوضع العنصرى. تنطلق القصيدة من خلال المنظور المتشائم للشعور الكامن بالذنب المشترك بين البشر، والذى يعوق بنجاح أى خيانة محتملة لقضية الشخص نفسه. الإنسانية المشتركة - ذلك الجانب السلبى- التى يعبر عنها لا ينظر إليها كاحتمال بعيد؛ ولكن كواقع موجود وغير مريح. لحظة تحذيرية بطريقة أخرى متوقعة للتمثيل الذاتى فى أعماق المضطهد، تعرض الشاعر كحساسية تشتبك مع الحاضر، ويصور فى الوقت نفسه الحصاد الاجتماعى لهذا الكفاح .. فالإنسانية التى سوف تعمر المستقبل، يجب ألا تترك حتى يأتى المستقبل، وألا تؤخذ كأمر مفروغ منه أو تتورط فيما بعد فى تقديم تبرير مناسب لجرائمها:

إن إثمهم..

لا يختلف كثيرا عن إثمنا..

من منا لم يفرح بممارسة السلطة..

أو اغتصب لنفسه ما قد يكون ملكًا لغيره..

ومن منا لم يستخدم أكبر قوة عندما تتاح له الفرصة..

ومن منا لم يضعف أمام إغراء هذه الأشياء..

لذلك ففى إثمهم..

شراسة أسنان عارية..

تحديات ومواجهات موجعة للصدر...

وصراخ صلواتهم العالى الذى يسد الأذن..

لإله مصنوع على صورتهم المتحيزة...

والذى يغرق صوت الضمير...

وتنعكس عليه محنتنا...[٥] .

هذه القصيدة تعبير عن التنويهات الكئيبة التى تنتج عن نظرة مدققة ثاقبة للقاسم المشترك بين البشر. وبالحملقة فيها من موقف ثورى غير متهاون؛ قد تبدو أنها تخطت حدود التجديف، لأنه من الممكن أن ندعى أن التعبير عن هذه الأفكار- وما تحمله من تعاطف سلبى - ما هو إلا تسكين للضمير غير النادم للقوة الإجرامية التى يملكها الظالم الاجتماعى الأبيض، أو فى أفضل الظروف قد تكون شعوراً بالذنب غير

(٥) من سلوكهم يوم صار فيه الدم أنهاراً، ١٩٦٥، فى شهوة بسيطة، هاينمان، لندن ١٩٧٣، ص: ٧٩.

مبرر يضعف الإرادة الثائرة. من الأفضل صحيًا أن نقبل هذه النظرات الثاقبة بالكامل وبشروطها، وأن نعتبرها كبعد واقعي وأساسي للتسلح الأخلاقي المطلوب لإعادة بناء ليس فقط المجتمع بل وأيضًا الإنسان.. لعله من الصعب وغير المقبول الرغبة في التغلغل في أعماق النفس من أجل معرفتها، وهو ما يختلف - إلى حد كبير - عن طقوس الانتحار الإنسانية في مسرحية نكوسي.. ولكن الحجة الأخيرة تكمن في الواقع الغادر للأمم الإفريقية التي تحكم نفسها في يومنا هذا. لا يوجد هناك شيء أشد إلحاحًا من حاجتنا إلى التشريح العاجل للقوة الحقيقية في القارة، والإله الذي صنع على صورتهم المتحيزة لا يمكن التعرف إليه على طول خط اللون الفاصل البسيط.

من المعتاد أن نفكر أولاً في الأيديولوجية المسيحية عند طرح مسألة التأثير الديني - على الأخلاق، واللغة، وهكذا- في سياق الأدب الإفريقي الحديث. وبسبب خلفية غالبية المؤلفين المشهورين والتوجه العام لمعظم الأدب الإفريقي نحو الغرب المسيحي؛ فقد ننسى في بعض الأحيان أن هناك نسبة مهمة من الإنتاج الأدبي والتي تستوحي أعمالها من وجهة نظر غير مسيحية خاصة الإسلام هي الأكثر ذكرًا.. سواء في شكل محدد بذاته أو تنبع بأكملها من مرجع ذي محتوى إسلامي: ومسرحية شيخ حاميدو كين "L'Aventure Ambigue" هي مثل مفيد لهذا، أو كرد فعل مضاد للوجود المسيحي الذي يترك تأثيرات عدوانية أو شاملة على القيم الإفريقية الفطرية. لقد لعبت الرؤية الإسلامية دورًا خصبًا في الإبداعات الأدبية في القرن الماضي.

لا بد أولاً أن نميز بين الاستخدام المُتعمَّد للرموز المسيحية أو الإسلامية- سواء كانت ميتافيزيقية أو نماذج تاريخية - وبين تطبيق أيديولوجيات هذه الأديان الكبرى: حيث يمكن لأي مبدأ أخلاقي ديني أن يغطي على العمل الأدبي ويتحكم في معالجته.. فالشاعر تشيكايه يوتامسي "Tchikaya U'tamsi" مثلاً ينتمي للمجموعة الأولى.. فالمعروف عن هذا الشاعر محاولته لتوصيل الشعور بالمهانة الإنسانية بمقتل وتشويه الولد الأسود إيميت تيل "Emmett Till" في الولايات المتحدة عن طريق صور المسيح المصلوب والقديسة الكونغولية أن "Anne" هذه القصيدة وكتابات يوتامسي -

بوجه عام - تقوم على اختيارات دينية مكثفة. ومن الجانب الإسلامى، هناك ماليك فال "Mal'k Fall" ينتمى إلى نفس الجماعة مثل: يوتامسى، فى تقليد تقطير مكونات الثقافة الدينية إلى الوسط الاجتماعى ونشر روحها فيه. فعمله الرمزى "الجرح" The Wound- (هاينمان - ١٩٧٣) هى رواية شبه صوفية من هذا النوع، فهى أمثولة للهوية الإنسانية، بحث عن الذات، تجاوز لمحدودية الحياة الإنسانية الفانية المرتبطة بالرغبة البشرية فى قبول الاطمئنان لفكرة الموت، وتحكى الرواية على خلفية القهر الثقافى الاستعمارى.

ولكن ما يشغلنا هنا هو أعمال المصنف الثانى.. وأول كل شىء، هو عملية التبشير المباشر دون عذر وفى مجتمعات مستعمرة تتطلع دائمًا إلى وجهة نظر عالمية لتحدى الظلم المتأصل فى أى فلسفة مرتبطة بالتدخل الاستعمارى، نجد بصورة تلقائية أعمالاً تذهب إلى أن الإسلام - الذى هو التحدى المنظم الفعال جدًا لقوة الثقافة المسيحية - دين ذو أخلاق وفلسفة وشكل عبادة يصلح بين الأعراق ويشجع الأخوّة بين الناس. تيرنو بوكار "Tirno Bokar" للكاتب هامبات با "Hampate Ba" هى سيرة ذاتية مقنعة لحكيم مسلم، حكيم باندياجارا.[٦] فتعليم تيرنو بوكار يقوم أساسه على رسالة بسيطة للإنسانية عمومًا، وهى الإيمان بالقوة الكافية للتسامح النهائى والعطاء المتبادل لسمو وارتقاء الذاكرة التاريخية. وبلا شك هذا الشوق للفهم مهما كان الثمن والبحث عن خميرة التصالح؛ هو الذى ينتج أحيانًا أدبًا مضللاً إلى حد ما والذى بدأنا بمناقشته.. هناك فرق واحد واضح. تيرنو بوكار هى سيرة ذاتية صريحة؛ فهى تحكى عن احتراف التدين وارتقاء الحكمة فى أحد الأفراد والذى يمكّنه اتساع رؤيته أن يعظ بالتوافق مع الدين المنافس تحت روح التسامح؛ على الرغم من مدحه لارتقاء الإسلام على المسيحية. وما يتعلق بموضوعنا هو دراسة "هامبات با" المهتمة بحياة الحكيم

(6) Hampate Ba and Marcel Cardaire: Tierno Bokar, le Sage de Bandiagara, presence Africaine, 1957.

المسلم؛ فهى جزء لا يتجزأ من العديد من الأعمال المعدة لتجعل الثقافة الاستعمارية المسيحية للتجربة الإفريقية فى مواجهة مع قوة ثقافية أخرى من داخل تراث المجتمع.. فاللغة نفسها - بشرحها الدقيق - هى مفتاح التطابق المطلق للمبادئ التى يعتنقها المؤلف والموضوع الذى اختاره، وهو قبول عبء توصيل رسالة السيد "The Master" الحاكم؛ جاء صريحًا فى تعليمه وضمنيًا فى حياته. يكتب هامبات با:

فى النهاية مع كل وضوح فكره، قدم تيرنو مقياسًا كاملاً لعدم التوازن الذى يعانى منه المجتمع الإفريقى بأكمله. هل نجرؤ أن نقول إن البلاء قد تفاقم منذ أكد السيد على ذلك فى عصره، كان ينبغى أن تعتبر نبوءة لما كان سوف يأتى.. بسبب الشد من مراكز جذب عديدة، أصبحت إفريقيا منحرفة فى مدارات خطوط قوى تعمل على خلع أعضائها من مكانها الأصلى. نحن سوف لا نرجع إلى الرأى الذى كوّنه السيد عن هذا التشويش الذى فهم بالمعنى الدينى.. وقد بدا له مضحكًا جداً. ولفهمه فى ضوء المعنى العام للتفكك الثقافى تبدو الظاهرة التى يعانى منها المجتمع الإفريقى متعبة بلا نهاية لحكيم بانادياجرا الذى يعلم جيداً أن العلاج يوجد فى الأساس الثقافى للأعراق. (تيرنو بوكار، ص: ٩٠، ترجمة الكاتب).

والغرض الحقيقى من دراسة هامبات با لتيرنو بوكار؛ هو توضيح ملاحظات الحكيم على أن إفريقيا التى خرجت من تأثير حضارة أجنبية إلى نقد المجتمع المعاصر، ولتأسيس قاعدة فلسفية تمهد لبناء حضارة أجنبية جديدة أكبر وأوسع وبعلاقة أخوية أكثر استقراراً وذلك من خلال قبول حقيقة الإسلام. وهذا قطعة أخرى من تعليم الحكيم عن طريق طرح أسئلة وأجوبة.

هامبات با ومارسل كارديار، تيرنو بوكار، حكيم بانادياجرا، الوجود الإفريقى ١٩٥٧.

هذه الكلمة اليوم تنطلق من الحدود الضيقة التى بقيت فيها؛ نحن نقدمها للجماهير. آخر فقرة فى هذا الفصل مخصصة للرسالة التى لا يمكن أن تكون منا. مرة ثانية نحن نمهد الطريق من أجل تيرنو بوكا.

"إننى أتطلع بكل قلبى إلى عصر مصالحة بين جميع العقائد على الأرض، عصر تتعاون فيه هذه العقائد المتحدة بعضها بعضا كى تبني قاربًا للنجاة، العصر الذى يستريحون فيه عند الله على أساس ثلاثة أفكار من التعاون: الحب، والإحسان والأخوَّة"(٧).

دعنا نتذكر، كان ذلك قبل أربعين عامًا على الأقل من تجربة الفاتيكان لتحقيق مصالحة ليس فقط مع الديانات غير المسيحية، بل ومع كل الطوائف التى انتشرت بعيدًا عندما بدأت صخرة القديس بطرس تتشقق.

الرواية الفلسفية للشيخ حميدو كانى "l'Aventure Ambigue"(٨)، تسير فى طبقة مختلفة من الكتابة، أقل تعليمية، لكن يغمرها بعمق الجو الصوفى للإسلام. إن رسالتها تتعلق برؤية للجنس البشرى، وبتخصيص أكثر لوعى إفريقى جديد تشكل بحكمة الإسلام وبحساسية أحيانًا جدًا؛ توحى بحيوية المعتقدات التقليدية الإفريقية: أنت لم ترفع نفسك فقط فوق الطبيعة.. أنت لم تحول سيف فكرك فى وجهها..

أنت تحارب من أجل إخضاعها – هذا هو كفاحك، أليس كذلك؟ أنا لم أقطع بعد الحبل السُّرى الذى يجمعنى أنا وهى فى واحد. إن الكرامة السامية التى أتطلع إليها حتى اليوم هى أن أكون أكثر الناس حساسية وأكثر الناس ارتباطًا بها.. لكونها الطبيعة ذاتها، فأنا لا أجرؤ على القتال ضدها. فأنا لا أفتح أبدًا صدر الأرض، بحثًا عن الطعام دون أن أطلب عذرًا، وأرتجف مسبقا.. أنا لن أضرب شجرة مشتهيًا جسدها دون تضرع أخوى لها؛ أنا هو غاية الكينونة حيث يزدهر الفكر.

---

(7) Translation in Claude Wauthierm الأدب والفكر فى إفريقيا الحديثة Pall Mall, London, 1966, P. 231.

(٨) الشيخ حميدو كانى. مغامرة غامضة، هاينمان لندن، ١٩٧٢.

التأكيد – على أى حال – هو على الإسلام. المنافسة من أجل روح سامبا ديالو؛ هى منافسة بدأت فى طفولته ضد مطالب العلمانية، وانتشرت فى حالة نضوج الأخير إلى كثير من ساحات أوروبا المحفوفة بالمخاطر.. اشتعلت دفاعًا عن وجود رؤيا إسلامية للحياة، الكفر هو أوروبا الوحش الخرافى الذى لا يمكن إرضاؤه .. لقد تعلمت هذا فى بلد الرجل الأبيض، فالثورة ضد الفقر والبؤس لا فرق بينها وبين الثورة ضد الله، يقولون إن الحركة تنتشر، وسرعان ما تغرق الصيحة العظمى ضد الفقر صوت المؤذنين. إن الدافع الإنسانى الذى أوجد الشيوعية كقوة اجتماعية لا تقاوم؛ تم الاعتراف به عن طريق التحامل لتبسيط عملية اتهامه ذاتيًا. التهمة هى الفسوق، الحكم على نتيجة مسبقة.. روح الإنسان مهددة.. هذا هو ملخص حديث ديالوبو المتعلم الحكيم، المجاز والتصوير يقويان الانحياز – أى فرصة للصورة المستوحاة للمطرقة والمنجل أمام النجم والهلال فى مقابل التوسط الكامل لمدفأة كانى المتوهجة؟

تلك الصفة للغة القرآن التى يصفها كانى "Kane"، "على أنها جمال سام، يحاول بوعى أن يسيطر عليها فى النثر الذى يكتبه. والصفة تأتى أيضًا حتى فى الترجمة، تنحت بنظافة لكن بطريقة غامضة وغالبًا مراوغة، توحى بالكثير الذى ترك غير منطوق به. طبقات من الإدراك نحتاج إلى تفاديها.. لا يسمح بالنقد لجنون المعلم أن يتطرق إلى النص أو أن يتسلل إلى الكتابة؛ "ساديته الراسخة" وهى سمة مألوفة ليس فقط لمدرسى القرآن بل ولمدرس القرية التقليدى.. "تندرج ضمن حب المدرس العظيم، النقاء الصوفى لدوافعه؛ وقد وضع فى أيدى الحكيم المسلم من أجل تعليمه؛ فإن سامبا ديالو أتقن الكلمة وتعلم فضائل الخضوع بالعيش مع تلاميذ آخرين فقط على أساس الإحسان. الكمال يبحث عنه الناس دائمًا باستمرار، حتى فى فن التسول. "باسم الله أعط هؤلاء الذين يَسْتجدُون من أجل مجده، الناس الذين ينامون، ويفكرون فى التلاميذ الذين يمرون بهم!". التعاليم الأخلاقية تمت صياغتها بلغة غنائية تسعى إلى أن تحل محل التدفق الشفهى: رجال الله، الموت ليس فى تلك الليلة التى تُغْرق بالظلام والخيانة والأبرياء وإشراقة اليوم الصيفى. إنه يحذر، ثم يسقط فى وَضَح النهار

على العقل.. حتى المدرس قد تأثر بما يقوله ديالو ارتجاليًا. إنه يصف هذا الكلام بأنه جميل وعميق.. حميدو كانى مستودع دءوب للإيمان.

أخيراً، سامبا ديالو الذى من أجله تحكم المعركة الجسدية ويخوضها كنوع من الرقص الصوفى يبلغ ذروته فى حالة تطهير للجسم والعقل، يترك وطنه كى يناضل مع خصوم أقوياء أكثر قوة من زميل دراسة حاسد. المباراة أكثر من فردية، إن أزمة القرارات التى تكشفت فعلاً فى قيادة ديالو بـ "السيدة الملكية" رئيسة ديالوب المدرس وضعت مستقبل أجيال كاملة فى الأوديسا الشخصية لسامبا ديالو، لكن الصراعات فى داخل البطل فردية وروحية بدرجة حادة، موضوعه المختار هو الفلسفة، يسهل عملية عرض أسس المباراة. لقد استمعنا أنفًا لوالده ولمسيو لاكروا "Monsieur Lacroix" فى مباراة اختير لها المتنافسون بطريقة حسنة، ودارت حول حقائق عوالمهم المنفصلة. هناك بعثة ديالو، مصيره يتحدد فى مصطلحات عرقية تترنح مع دعوة لحكام كونيين يتردد صداها بطريقة مفرطة وحزينة. (ص : ٨١).

" لاتؤذ نفسك، مستر لاكروا "M.Lacroix !" أعرف أنك لا تؤمن بالظلال؛ ولا بنهاية العالم. فما لا تراه غير موجود. اللحظة، مثل طوافة تحملك على السطح المضىء بقرصها المستدير، وأنت تنكر الهاوية التى ستأتى منها عصفة ظلال فوق أجسادنا وحواجبنا المرتعشة، بكل روحى أرغب فى هذا الافتتاح. فى هذه المدينة التى تولد الآن هذا سوف يكون عملنا – جميعنا.. هندوس، صينيون جنوب أمريكيين، زنوج، عرب، جميعنا محتاجون للشفقة نحن أهل البلدان النامية الذين يشعرون بأنهم أجلاف فى عالم يتكيف تكيفًا كاملاً مع التكنولوجيا" – Ambiguous Adventure.

"الله الذى أؤمن به، إذا لم يكتب لنا النجاح فلتسمح لنا بمجىء الرؤية! انزع عنا تلك الحرية التى سوف نكون قد عرفنا كيف نستخدمها فلتنزل يدك الثقيلة، حينئذ، فوق اللا وعى العظيم، فلتقلب بقوة إرادتك الحكيمة نظام القوانين المستقرة عندنا".

من داخل أعماق شخصية المسلم، يعرض لنا ديالو خلاصة الإنسانية الإفريقية ومصير الجنس الأسود. إن الإلحاد المادى للغرب يتم الهجوم عليه بأسلحة

الغرب الديالكتيكية.. فعزلته الفردية ودوره المحفوف بالخطر يقللان من شأنه مقابلاته مع زنوج من غير الوطنيين ممن وقعوا ضحية للتجديفات الأوروبية. الإنسانية تنجو ولكن ثمنًا آخر تم ابتزازه من ديالو: إنه يعيش تجربة تخلِّي الله عنه، لقد أصبح إيمانه غير أكيد.

وخلال الكتاب كله يمتد خيط ثانوي؛ خيط لا يشغل مع ذلك مستوى ثانويًا فى العلاقة؛ لكن يمكن حقيقة - اعتمادًا على الميل الفردى - أن يعتبر هو التيما الحاسمة فى العمل. اهتمام وسواسى بالموت وبالفناء أصبح قاعدة للتعاليم التى يقدمها المعلم لتلميذه.. يمكن أن نقول مع ديالو حتى بقية حياته القصيرة إنها تلون منهجه الروحى والفكرى فى الحياة .. الموت، الفناء والانتقال أصبحت هى بؤرة الإدراك.. الفكر، المادة والظاهرة أصبحتا مرتبطتين بمحور هذا الواقع، وتذكرنا باستعدادات المدرس للموت، هناك إغراء لاعتبار أن سامبا ديالو تم استخدامه - وحرف - بواسطة المدرس فيما يعتبر معركته الشخصية. إن حديث المدرس مع السيدة الملكية عن هذا الموضوع هو حديث كاشف. لقد تم التغلب على احتجاجاتها، ولكن الحجج المعارضة غير موضوعية؛ فالرؤية المضطربة للحياة التى يتعرض لها طفل عمره سبع سنوات عن طريق المدرس تحظى بتعاطفنا بسبب إصرار المرأة على ما هو إيجابى فى الحياة - أى قراءة مختلفة وأى إعادة تموضع لمركز هذه التيمات تجعل من هذا مشهدا رئيسيًا ومقلقًا. المغامرة الغامضة توحى- من خلال هذا المنظور الآخر- بضياع فرد روحانى حساس ضحى بتحققه الاجتماعى فى سبيل رغبة رجل عجوز فى هدوء الموت. من وجهة نظر الإيمان فقد تكون هذه تضحية مقبولة، فالمدرس قد جسَّد الكلمة؛ فهو يملك الكلمة التى لم تصنع من شىء مجسد لكن التى تستمر... وتحديه لفضائل نكران الحياة الاجتماعية ضد إصرار السيدة الملكية على الفائدة الاجتماعية يعلن ديالو فى باريس: "بالنسبة إلى، فإننى لا أقاتل من أجل الحرية، بل فى سبيل الله".

إن التناقض فى فهم ديالو لله ربما يكون مسئولاً عن التفسير التالى: إنه يجاهد كى يرى الله باعتباره الفوز النهائى، الموت والفساد صارا أيضًا هما الفوز النهائى؛

فقد انصهرا فى وعيه الداخلى بالله. من الصعب التهرب من هذه النتيجة، إذا كان قد اعترف بها منذ أيام شبابه الحزينة:

"يبدو لى مثلاً، أن الانسان فى وطن دياللو يكون أشد قرباً من الموت. إنه يعيش فى وفاق تام معه. لقد اكتسبت حياته من ذلك شيئاً ما للتحقق من صحة ما يأتى بعد الموت .. هناك، توجد بينى وبين الموت أُلفة".

وبعد لحظة :

"ما زال يبدو لى أنه بمجيئى هنا فقدت طريقة مفيدة للمعرفة ... ليس هناك أحد من الباحثين قد حصل على معرفة مثل تلك التى حصلت عليها، عندئذ، عن الحياة ... هنا، الآن، يصمت العالم، ليس هناك تجاوب لصدى صوتى، أنا مثل جهاز مكسور، مثل آلة موسيقية ميتة"

هل يمكن فصل هذه اللغة عن تجربته الأخيرة وشعوره بأن الله قد تخلى عنه؟

المشهد هو المشهد نفسه.. يجب أن يرتبط بالبيت نفسه، تكتنفه سماء زاهية أو أقل زرقة، ريف حى تقريباً، ماء يجرى، أشجار تنمو، يعيش فيه ناس وحيوانات.. المشهد هو نفسه.. ما زلت أعرفه.

لوسيان، ذلك المشهد، بهرج زائف! خلفه، شىء أجمل منه ألف مرة، وأصدق منه ألف مرة! لكننى لم أعد قادراً على العثور على ممر الخروج.

إن تمتماته خلال نزهاته الأولى فى اشتهاء جسد الميت تكمل أيضاً الحكم الذى أملاه عليه المدرس عن هذا الموضوع. فى وجه احتجاجاته الأخيرة التى ترى أن الجيل الجديد سوف يتعامل مع عالم الأحياء، وأن قيمة الموت سوف يسخرون منها وينظرون إليها باعتبارها إفلاساً، فيعلن المدرس: "لا، يا مدام. تلك هى القيم العليا التى سوف تحتفظ بمكانها عند وسادة آخر إنسان فينا". مسرحية مؤثرة عن الكلمات والتداعيات الوقتية التى تستجدى السؤال. عندما نفهم الحياة عن طريق أفكارها فقط؛ أو من

خلال الجانب السلبى وهو الموت، فإن الحياة تصبح وهماً وقتياً. إن أزمة الإيمان عند ديالّلو هى الأزمة المألوفة لشخص يرى الحياة كشىء لا معنى له: والحقيقة المنشودة هى شىء خادع. إن موته الآن بيد العبيط شىء له معنى: رمزى ومنطقى - فى نطاق منطق جميع مسرحيات العبث حينما يزاح المكون البشرى ويحرم من حمل علاقات مهمة أو ذات معنى؛ فإن ديالّلو سوف يصبح هو "صنايعى" القلعة ضد ظلام الغرب الذى سمح بإضعاف أساسه. فمن الملائم أن تذبحه شظية متطايرة من البناء المنهار.

فما الذى يخرج منتصراً؟ هذا العرض الذى يؤكد رمز المباراة مفهوم بشكل مطلق، ولكنه محتوم من وجهة موضوعنا كله. إن المنتصر ليس هو مجتمع ديالّلوبى التقليدى ولا الغرب الذى كان مسئولاً عن إضعاف الجذور الروحية لديالّلو، ولكن المسئول هو عقيدة الموت والمدرس وكلمة الإسلام .. كما تنبأ ديالّلو، فإن المدرس لن يتركه حتى بعد الموت. ففيما وراء القبر سوف يجاهد كى يناديه بأن يخلق أولاً ظهوراً لديالّلو خلال شخصية العبيط كوسيط (يقوم بتحضير ديالّلو عن طريق وسيط هو العبيط)، ثم من خلال الوسيلة نفسها يمنحه معرفة فى نطاق الغاية العظمى التى بحث عنها طويلاً .. لقد اكتملت دائرة الشك. إن التلميذ الأصغر قد تفوق عليه فى التفكير.. هكذا كتب الرئيس ديالّلوبى فى خطاب لديالّلو عند موت المدرس: "عندما تدق الساعة، إذا أُتيحت لى فرصة الاختيار، فسوف أختار الموت".. هذا أقل درجة من التنازل يمكن للأخير أن يقدمها.. "وا أسفاه، فأنا لا أستطيع أن أفعل ما فعله مدرسك العجوز، أن أترك جانباً هذا الجزء من نفسى الذى ينتمى للبشر، فى وقت انسحابى".. لكن سامبا ديالّلو هو خليفته المعين. فى الصراع بين الاحتياجات الدنيوية وبين مطالب الفناء الصوفى يكون للمدرس الكلمة الفاصلة، وتبدو الكلمة منتصرة .

النقيض هو ما قدمه دانياشو وركو "Daniachew Worku" فى موقفه من المسيحى الإثيوبى فى رواية "الشمس الثالثة عشرة" Heineman,1973؛ هو موقف بنّاء جدا.. به كثير من وجوه التشابه مع اهتمامات حميدو كانى فى "المغامرة الغامضة"؛ فسياقها دينى. ومكانها هو الحج. الموت والفساد الجسدى لهما حضور دائم فى هذا العمل

أيضًا. الشخصية الرئيسية – أو بدقة أكثر الشخصية التى يدور حولها الحدث – نزلت إلى الحج كى تبحث عن علاج؛ لكنه يموت رغم عناية الكهنة والمحاولات الأخرى. فى أثناء هذه العملية يحقق ابنه وابنته – على الرغم من اختلاف الطرق نضوجًا متسارعًا .. على خلاف وركو، ليس هناك مكان فى الصورة المثالية التى رسمها حميدو كانى لحقيقة ديااللوبى لأقل الشخصيات أكبر من الحياة، إنهم يعيشون فى وفرة دائمة من الحكمة والقصد والروحانية. حديثهم مكتوب بعناية حرفية لا يسمح للتفاهات بأن تقتحمه. الفكر، التأمل العميق يقبعان دائمًا على أكتافهم ويلقيان بظلالهما البعيدة حول أفعالهم الصغرى. حتى فى منطقة الفناء، فإن العظام والجسد الفاسد يرسمانه فى أبعاد نحتية .. شيخوخة وروماتيزم فى المفاصل الضعيفة للحكيم تقدمان فقط فرصة لتجربة الفكاهة المقدسة. ليس هكذا دوركو، التى تعنى لغة الموت بالنسبة إليه، هى لغة القمامة، الذباب، العفونة، كذلك لغته الدينية هى لغة الغش والتحايل والجشع والاستغلال. خرافات الدين الإسلامى أخذت وهجًا فلسفيًا. إن دوركو تقدم المسيحية الإثيوبية فى صورة ميلو درامية جامعة كهنتها مع الادعاءات غير الطبيعية المختلطة التى تقولها "ساحرة". إن عمل دوركو لا يقدم رؤية اجتماعية أيًا كانت، وعلى هذا فإنه حقيقة لا يدخل فى إطار مرجعيتنا؛ لكنه يقدم مدخلاً منحرفًا بطريقة ملائمة يؤكد درجة التفانى التى ذهبت إلى العرض المثالى لحميدو كانى الذى يدعم وعى الكاتب فى الاختيار.

عندما تموت الآلهة – أى تنهار إلى قطع- فإنها تستدعى النحات ويظهر إله جديد فى الحياة. لقد تم استبعاد الأول وتركه كى يتحلل بين الشجيرات وتأكله الديدان، أما الجديد فهو مزود بسلطات القديم وربما يكتسب سلطات جديدة. فى الأدب يقوم الكاتب بمساعدة عملية قضاء على المشابهة مع الحياة بالتصرف كالديدان أو بتجاهل الإله القديم وخلق آلهة جديدة.. سمبين أوسمان "Sembene Ousmane" ويامبو أوليجيم "Yambo Oulouguem"، وكيوى أرماح "Kwei Armah" من الرواد الممارسين لهذه الطريقة؛ لكن العملية قامت بتيسيرها وإكمالها إحدى مدارس الأيقونة

المختلفة جداً، وهي مدرسة تتبنى أبسط الطرق لأنسنة الآلهة الكبار.. في الأدب الإفريقي هذه خطوة عضوية؛ فالآلهة نفسها- بخلاف آلهة الإسلام والمسيحية - قابلة للأوضاع الدنيوية. الكاتب لا يعمل إلا القليل كي يمد هذا التاريخ إلى واقع ملموس ومؤثر في أي لحظة من لحظات التاريخ الذي يختار إحياءها. إن أعمال شينو أشيبي لا تعكس رؤية اجتماعية لكونها مهتمة أولاً باستدعاء الواقع عند نقط محددة؛ حيث يصدق استعمال تعبير كابرال الدقيق: "إفريقيا فرض عليها أن تهجر تاريخها، تاريخها الحقيقي" .. لكن أشيبي (وفيما بعد أوليجيم) سوف يقوم بدور جسر عبور بين خندق الآلهة - داخليًا أو خارجيًا- كمؤشر للمنظور الاجتماعي؛ ويعمل من خلال رؤيا دنيوية مؤكدة كالتي نراها عند عثمان وآخرين. إن أعمال هذا الأخير تكشف التيار الراهن في الكتابة الإفريقية، وهو تيار من المحتمل أن يصبح مسيطراً أكثر فأكثر؛ عندما يبدأ مثقفو القارة في السعي نحو حلول أيديولوجية خالية حقيقة من التراكمات الخرافية لخصومنا الأجانب.

إن الطبيعة الدنيوية لرواية أتشينو أشيبي "سهم الله"- (Double (day,1969 - تقف متوازنة فعلاً على ازدواج لمعنى شديد الحساسية؛ فاعتبارات أصالة الوحي الروحي أو الظهورات التي يمكن أن تعتبر فوق الطبيعة أو - على الأقل- مصادفات منذرة بالنحس تأخذ تفسيراً مختلفًا (دنيويًا) في التأملات العارضة لمجتمع الإجبو "Igbo"، تلونها دائمًا المشكلات الفردية أو أوضاع الصراعات الطائفية. باختصار، تلونهم إنسانيتهم "أنا لم أقل إن زيلو كذب باسم يولو "Ulu" أو أنه لم يكذب ... ". يقول أوجبيفي أوفاكا "Ogbuefi Ofaka" ما قلناه له هو إذهب وكُل اليام، وسوف نتحمل نحن العواقب"، حقيقة ذلك بالطبع هي أن أتشيبي نفسه هو الذي طرح السؤال الأكذوبة غير القابلة للتفكير فيها أصبحت مرنة في التعريف: ما الأكذوبة بالتعبير الروحاني؟ في أجواء الدوافع السيكولوجية فإن معرفة الإرادة الإلهية سوف تفقد صدقها المطلق .. لماذا؟ في هذه الناحية، هل لنا أن نتبع الكاهن في معبد يولو المقدس يمارس طقوسه المروعة، إذا لم تكن قوة خشوعها، قد سرقت في عملية الاتصال بين الكاهن والإله؟ إن

الطريقة المنهجية التي جرى تعودنا عليها صارت حتى الآن، بالمقارنة، طريقة مكررة حتى بتفاصيلها المملة. الاقتراح الذى يطرح نفسه أن "أشيبى" وقد مال نحو الحفاظ على أسرار بولو؛ إنما يثبت أنه غير مقنع، لأن هناك سوابق لما يناقضه فيما عرض داخل العمل كله. إن تاريخ يولو نفسه سُلب منه الخوف والوقار الواجب بسبب أهل البلد الأصليين؛ فالإله يولو يثبت أنه أقل غموضاً من أجواجو "Egwuegwu"، هؤلاء هم الأرواح الأسلاف للشعيرة، وحدث أنهم تسربلوا بأرواب، ثم نُزعت عنهم الأرواب أمام حملقاتنا. لا، إن فرصة قد ضاعت - ويجب علينا أن نشك بطريقة عامدة هكذا- لنقل حتى لو جزءاً من الإله الضخم، وقوة كاهنه من أجل تقديس مشيئته. لقد تم تحويل المواجهة بين الإله والكاهن - ودون وقوع أى ضرر - عن لمحة تحمل نبوءة بمصير الإله ذاته:

"عندما قذف إذيلو "Eseulu" بسبحة ودعه أخذ جرس شعب أوديش يدق (الجرس المسيحى) وظل أزيلو لحظة مذهولاً من رتابته الحزينة؛ وفكر كم هى غريبة لأنها تدق على مقربة منه أقرب مما حدث فى مسكنه".

إن الكاهن يدعو إلهه لكن الإجابة تأتيه من الكنيسة المسيحية .. وبعد ذلك، لا يتلقى شيئًا سوى إعلان موجز بأن استشارته لإلهه لم ينتج عنها أى نتائج.

إن الصراع بين الآلهة قد أخذ مكانه بالتحديد فى المجال السياسى مع أن الروحى والسرى لم يغيبا أو يثبت بطلانهما؛ بالتأكيد أن ما هو مؤثر أو متجاوب مع حياة المجتمع يستخدم باستمرار لتدعيم هذا البعد الواقعى؛ لكن أقوى الحجج فى صالح العامل المقدس فى حياة أوموارو (Umuaru) تم تدميره عمداً بشوائب مصاحبة أدخلت عن طريق تناول اللغة، ومواقف متناقضة، أو ادعاءات بحكمة دنيوية معدة سلفًا .. "إن الآلهة تستخدمنا أحيانًا كسوط الجلاد" هذا ما أعلنه كاهن يولو، بشجاعة فأعاد خلق شخصه هو كامتداد ليس للآلهة، بل كمبدأ للانتقام .. ولكن الانتقام لمن؟ بعد هذا، فإن لغة الإدانة فى بذرة الكوكا التى لم تكسر ليولو بسبب عدم التقوى والتى لم تكن لغة صمت (أوموارو) أمام الابتهالات والتوسلات ظلت جريئة. وكما أشار

شيوخ أوموارو فحتى يولو أخذ ثمنه، وبقى فقط انتظاراً لكاهنه كى يسميه. إن سلطة إيزيلو (وسلطة يولو ضمنيا) لمعاقبة وينتر بوتوم "Winter Bottom" لم تطرح قط دون نزاع. نحن نعرف أيضًا موعد وينتر بوتوم السنوى مع الحمى المدارية .. نحن نعرف أيضًا أن سلفه مات بعدوى الوباء. نوديكا "Nwodika" تحول إلى قضية إزيلو، لا يكاد يفعل شيئًا (فى تقسيم نسب السلطة عند القارئ وهكذا) بالتظاهر بالمرض لمدة قصيرة، ثم الإعلان بأن هذا لم يكن إلا عمل إزيلو - قصد به أن يكون إنذارًا. والحدوتة توحى بممارسات مماثلة؛ ربما قام يولو بتحطيم كاهنه، لكن أشيبى أحدث صدعًا فى تكوينه الروحى منذ وقت طويل مضى.

إن فلسفة إزيلو العلمانية (الدنيوية) تضم الغموض وازدواج المعنى. انضم إليهم - أى المسيحيين - يقول لابنه أوديوش وتعرف على طرقهم: لتكن أنت عيونى وآذانى بينهم. لا يكاد الإنسان يلوم محدث النعمة المتغطرس نواكا "Nwaka"، لتحويل هذه الاستراتيجية الخطيرة نحو من يمارسها؛ فهذا على الرغم من كل شيء، ليس متآمراً سياسيًا ولكنه شاب متأثر بحماس. فى حديثه مع نيكوبوى، تحدث إزيلو بروح التضحية، فهل يعنى هذا أنه تصالح مع المصير المحتوم، وهو تحول ابنه الكامل إلى الإيمان المسيحى؟

من هو إزيلو حتى يطلب من إلهه أن يقاتل الغيورين من تلك الطائفة المقدسة؟ هذا التوبيخ كان خلاصة الحوار الملهم للكاهن الذى أجراه مع يولو وأدى بالطبيعة إلى طرق جانبية خطيرة، مما لم يكن يمكن له أن يدركها. لو أنه سار بالمناقشة خطوة أبعد لإعادة فحص أفعاله الماضية فى ضوء تفوق يولو المؤكد فى مسألة الدفاع عن براعته السابقة، فربما عَنَّ له أن يسأل بصلاحية مساوية: من هو إزيلو حتى يقول لإلهه كيف يقاتل الغيورون من المسيحيين الدخلاء؟ الواقع، أنه كان يمكنه أن يسأل هذا السؤال فى وقت اتخاذ قراره بأن "يضحى" بأوديشى "Oduche" ولا يحصر نفسه فيما بعد داخل مفارقة لا يمكن الوصول إليها. إن فشل إزيلو فى تحقيق هذا قاده فى طرق جانبية ممتده عقلانيًا حتى وصلت إلى حدود الخيانة الدينية. لو أن العمل الذى قام به

أوديشي الأصغر في التقديس- بمصارعة البيثون الملكي- يمكن أن يبدو بالنسبة لإزيلو حيلة من الإله يولو، يمكننا إذن أن نستنتج أن الإله يحفر قبره دون أن يدري. هذا كان يستخدم الصخرة المسيحية كي يسحق ذبابة منزلية، وهو سوء تقدير اتخذ نسَبًا تخريبية أكثر كثيرًا لو قبلنا تخمينات إزيلو أن يد يولو سوف نراها أيضًا حتى في زيادة عملية اضطهاده الفردي بواسطة الرجل الأبيض. لقد انتهى به هذا إلى زيادة التمسك بأوموارو وتمكينه من التعامل بفاعلية مع الطائفة المنافسة .. بعد النجاة من هذا الخطر الطائفي سوف يبدو أن الكاهن يحتاج إلى الرجل الأبيض وديانته. بما أنه لم يبق لدينا شك أن كاهن يولو كان رجلاً داهية، نبيلاً، يندفع دائمًا بدوافع واعتبارات أخلاقية قوية (لاحظ شهادته ضد قريته في نزاعها على الأرض مع أوكبيري "Okperi")، فإن المستوى الذي يتخذ قراراته بفاعلية يبدو دائمًا متعقلاً بل وأيضًا براجماتيًا. ليس هذا المستوى نتيجة لإلهام في الرؤية (ليست رؤية من إلهام الوحي). إن الرواية الموجهة بحرص تجد فيها لحظات إلهام كثيرة في رسول إجويجو "Egugwu" أكثر من كاهن أومووارو الرئيس.

مع ذلك؛ فإن هذا الكاهن لا يصبو إلى شيء أقل من إدارة كونية .. فالقرى الست سوف يتم غلقها في العام الأكبر "Oldyear" لمدة شهرين. إن عظمة هذا التحدي يتم تخفيف حدتها بهدوء تلعبه الأرقام الحسابية المقبولة المظهر التي تستند إليها - كون أن هناك ثلاثًا من ثمار اليام تركت بدلاً من واحدة.

لمرة الثانية نلتقي متابعة الكاهن الدقيقة لعَلْمَنة ما هو صوفي عميق، وصلوات وأدعية شيوخ أومووارو تتراص بجانب صلواته: "إن أومووارو تطلب منك الآن أن تذهب وتأكل حبات اليام الباقية اليوم وتعلن عن اسم يوم الحصاد التالي ... قلت اذهب وكُل اليام اليوم وليس غدًا؛ وإذا قال يولو إننا ارتكبنا أي فعل فاحش ضع ذلك على رءوسنا نحن العشرة هنا. سوف تكون حرًا لأننا أرسلناك إلى ذلك". حقيقي أننا أدخلنا بطريقة رائعة إلى عملية التحول الفطرية لحبات اليام الثلاث عشرة. لقد شاهدنا الكاهن الأعظم في وجبته الشعائرية عند ظهور القمر الجديد؛ وفهمناه حين شكا إلى شيوخ أومووارو

أن من يأكل حبة يام أكثر مما هو مخصص له يعنى أنه يأكل الموت، لكننا نعرف أن إزيلو لا يخشى الموت. وإن الموت عند أشيبى لا يعنى تقصير عمر الإنسان، بل قد يتضمن خسارة كبيرة للنفس. باختصار إزيلو ليس خائفًا من التضحية، مهما كانت تتضمن؛ لهذا فمن السخرية أن الكاهن هو الذى يتعامل بالمنطق الدنيوى؛ بينما الزعماء يقترحون علاجات روحية. قال الكاهنّ: "أنا أقول فقط مهرجان جديد حين يكون هناك فقط حبة يام واحدة متروكة. اليوم عندى ثلاث حبات يام ولذلك فإننى أعرف أن الوقت لم يأتِ بعد"، وأنهم زواره الذين عليهم أن يقترحوا عودة إلى الإله كى يطالبوا بثمن التهدئة .. إنهم هم المستعدون كى "يأكلوا الموت" لو أن ما طلبوه من كاهنهم ثبت أنه شيء بشع .

والكلمة الأخيرة مع ذلك لكاهن يولو، الذى يرمى إليه، ليس أقل من إغلاق القرية فى العام القديم "The old year"؛ ولمدة لا تقل عن شهرين قمريين. مضامين ذلك كونية .. الكاهن يسعى إلى أن يفصل الدورة الدائمة للطبيعة. أن تتراجع الجوانب الاجتماعية والاقتصادية إلى الخلفية.. الزراعة والحصاد، المهرجانات، الشعائر والاحتفالات، كلها تتم حسب تقويم الفصول. ربما كانت جسامة الفكرة هى التى جعلت أشيبى يعرض هذا المفهوم المتفاخر فى إطار ضيق. فقرة قصيرة، تسلُّم لإنذار: "خطر ما لم تعرفه أوموارو فى الذاكرة الحية"؛ وإذا بنا ننحرف بثبات وبطريقة مؤكدة نحو المناوشات الداخلية التى تنتج من أفعال إزيلو. هناك إحساس أصيل بالخديعة، وهذا يمكن أن نُرْجعه إلى موقف أشيبى الغامض. لقد تم إبعاد يولو عن الوعى أو على الأقل لم تتم دعوته للمشاركة فى تأطير هذه الحادثة - الرؤية. فموت أوبيكا هو إجابة إلهية مفروضة، لو كان الأمر حقيقة ما هو، وأن تعليق طائفة إديميلى المنافسة: "هذا لا بد أن يعلمه إلى أى مدى يمكنه أن يتجرأ فى المرة المقبلة"، مبتذل وملون بالغيرة إلى حد أنه لا يتماشى مع المستوى المفهومى للقضية ذاتها .. حتى فى مجال الأدب فإنه يمارس تبعًا لمستوى المعالجة.

فى أعمال أشيبى، إن الآلهة هى التعبير عن الوحدة (وعدم الوحدة) السياسية للشعب، تاريخها ومعيارها (أو كلاهما) يشهد بخضوعها للوعى الدنيوى. مهما كان سخاء العنصر الغامض فى حياة أى مجتمع، فليس فى الإمكان، نهائيًا، أن تتغلب الآلهة على بداياتها .. فالإله يولو جاء إلى الوجود نتيجة لقرار أمنى، تعبيراً عن الإرادة الحية للمجتمع البشرى. لا يهم أن تكون الوحدة السياسية فى (أوموارو) قد جاءت إلى الوجود نتيجة لهذا .. كيف يمكن لأى شعب أن يهمل الإله الذى أنشأ مدينتهم وحماها؟ هكذا يخمن الكاهن. إنهم يستطيعون، لأنه مع أن حياة جديدة قد وجدت بتوكيل من الإله، فإنها حياة سياسية خالصة ليست مثلاً مفهومًا جديداً أو علاقة جديدة بالوجود. إن إرادة هذه العلاقة الخلاقة بقيت فى الجانب الإنسانى لهذه الشراكة.

الآلهة الأصغر تنال جزاءً أسوأ. مهرجان اليام الجديد كان الظهور الوحيد العلنى لهذه الآلهة الصغرى والذى سمح به فى غضون العام. لقد ركبت إلى السوق على رءوس أو أكتاف رعاتها، ورقصت ثم وقفت جنبًا إلى جنب عند مزار يولو. بعضها يبدو عجوزًا جدًا، تقترب من الوقت الذى يحين فيه تحويل سلطتها إلى التماثيل المنحوتة ثم يلقى بها جانبًا. وبعض آخر قد تم عمله فى اليوم الآخر ... ربما فى هذا العام يختفى واحد أو اثنان، فى أعقاب الرجال الذين صنعوهم على صورتهم ورحلوا منذ وقت طويل.

الفقرة تترنم ببكائية الحزن، ليس فقط لآلهة (أوموارو) ولكن لرئيس الآلهة نفسه. ليس صوتًا حزينًا، لكن لأنها تلهم الإنسان والمجتمع "بقوة حياة" الآلهة؛ فقوة الحياة لم تدمر. حقيقة أن أشيبى يفترض بقية شعور بالديمومة الطبيعية فى الوحدة البشرية .. لكن خالق الإله وراعى الإله من صنع الإنسان وليس العكس، وفى مقابل هذه الخلفية التى أنشئت بحساسية مفرطة أن شخصية إزيلو صارت طريدة .. فما الذى يأتى نهائيًا من خلال هذه الشخصية التى كانت هى نفسها تجسيداً للقوى الحية فى أوموارو "Umwaro؟".

نستطيع أن نفحص هذه المسألة أولاً من وجهة نظر خارجية: هى علاقته، كما خبرها فى نفسه مع وينتربوتوم. يشير إلى وينتربوتوم ويقول: "نحن أصدقاء، وصداقته مقتصرة على المعنى الأخلاقى- صداقة رجل يعرف الحقيقة ويعترف بالإنسان الذى يتكلم بها.. لكن هذا الاعتراف بالصداقة يؤكد أساسًا المساواة. وينتربوتوم فى ذهن إزيلو، يجب أن يعرف ما هو أكثر من استدعاء الكاهن الأكبر ليولو بطريقة تسلطية. ثانيًا: وينتربوتوم ينبغى أن يعرف شيئًا أفضل من محاولته أن يجعل من كاهن يولو أداته الخاصة. ربما نضع فى اعتبارنا أيضًا إذا كان رفض إزيلو لعرض الرجل الأبيض للرئاسة قد بنى على صراع بين ولاءات دنيوية وروحانية، فليس هناك أى دليل على هذا الصراع. بلغ الرجل الأبيض أن إزيلو لن يكون رئيسا لأحد، إلا يولو". هذا لا يقول لنا شيئًا، إلا أننا نفهم أولاً كيف ينظر إزيلو إلى يولو فى علاقته بشخصه هو نفسه. يمكننا أن نرى باختصار كيف يوحى الدليل بأن الكاهن يرفض وينتربوتوم على أسس سياسية واجتماعية.. هكذا، باعتباره نائب مجتمع أوموارو وحامل علم الأخلاق ومستودع الإرادة الاجتماعية. بالنسبة إلى هذا الكاهن المتكبر، فإنه من قَبيل الاعتراض على وظائفه أن يقبل انتدابًا من هيئة سياسية منافسة. لقد احترق يولو، فى تعامل إزيلو مع وينتربوتم، مع أوموارو ."إزيلو لن يكون رئيسًا لأحد سوى يولو" هل يمكننا حقيقة، مما عرضه يولو وكاهنه حتى الآن، قراءة عقل إزيلو وفهم قوله: "لا أستطيع أن أخدم الله والإنسان"، لكنه لا يظهر هكذا. كل ما سبق فى هذه المواجهة ينفى هذا التفسير بطول الوقت الذى سجن فيه إزيلو كنا نرى يولو كأداة لتنفيذ مشيئة الكاهن. يتجنب أشيبى – عامداً أو غير عامد- أى أبعاد روحية فى تجربة نفى الكاهن. اعتبارات المهام الوظيفية، نعم .. وحتى تلك (التى تشمل رؤيته) هى امتدادات للسياسة المدمرة.. ذلك – فى نظره – أنه قد بصق عليه فعلاً وسماه "كاهن الإله الميت"، فلم يحرك فى نفسه أى إحساس بالخطر الروحى؛ إنه يأسف فقط أنه قد فقد فى الواقع، ومؤقتًا مكانة الكاهن الأكبر. يحافظ أشيبى بحزم على كل مضامين النفى فى العالم الدنيوى، أو فى دنيا الناس .. مقللاً منهم أكثر فأكثر بتقديم المسرحيات العائلية واحدة بعد الأخرى. هذا هو السياق المباشر

المقدم لنا بصوت استجابة إزيلو لعرض الرجل الأبيض ووضعه- فهم أبناء وطنه لكرامته له - جذور مغروسة فى كينونته الاجتماعية، وليس فى كهانة دينية. إن "نصف روح" إزيلو الذى تعرض لضغط صديقه أكيوبيو تبدو على الدوام مقموعة عند ذروة الدراما .

فى الصفحات الأخيرة، نصطدم بأحد الصعاب. إن بكائيات- إزيلو صيغت فى أرقى مفردات التقوى والخشوع عن تخلى الله عنه، وليست كاحتجاجات ضد هذه الكائنات المجردة كالقدر أو المصير، وليست اعترافًا بإمكانية أنه هو الذى طالما حذر الكثيرون من هذه الغلطة، تحدى أخيراً "Chi" قرينه. إنها اللغة نفسها التى قابلناها عند كانى ما عدا الاختلاف فى شكل التجربة الفردية - اختلاف الطبع - ولغة التعبير المجازية.. لماذا؟ هكذا يسأل نفسه مراراً وتكراراً، لماذا اختار يولو أن يتعامل هكذا معه .. أن يضربه إلى أسفل وأن يغطيه بالوحل؟ لنأخذ هذا مع حوار إزيلو السابق مع يولو (حينما كان يتلاعب بفكرة التراجع عن خطته بمعاقبة شعب أوموارو): نجد أنه يشكل أقوى تعبير من يولو باعتباره الوعى النشيط المميز. زعماء أوموارو يساندون ذلك.. "بالنسبة إليهم فإن الموضوع بسيط" فقد وقف إلههم بجانبهم ضد عدوهم الرئيسى القوى الكاهن الطموح وهكذا استمسكوا بحكمة أسلافهم؛ لكن أشيبى ليس مع ذلك السبب الخاص بإعطاء الكلمة الأخيرة للإله. فحتى هنا، تحول الإله لخدمة غايات الأجداد، العشيرة، الشعب. وهنا إشارات سابقة فى هذا الحكم بالنسبة إلى الإله نفسه، ألم نقابل نحن فى هذه الرواية آلهة واجهت مصيراً لا يختلف عن مصير ذلك الكاهن كحكم نهائى؟ لقد عرفنا آنفًا كيف تعامل شعب أنينتا "Aninta" مع إلههم عندما خذلهم، حملوه حتى الحدود بينهم وبين جيرانهم وأشعلوا النار فيه. فى التأكيد على أن يولو حافظ على الإرادة الاجتماعية، فإن عنصراً من الوجود المحفوف بالخطر للآلهة قد انخفضت قيمته .. فالآلهة ليس بإمكانها أن تنشئ شيئًا؛ كما يبدو دورها هو دور المنفذ لقرارات اتُّخذت من قبل أو مؤكد لأفكار دنيوية. وكما حدث، فإنه فى حين يتمكن يولو من تفسير رغبات غالبية شعب أوموارو تفسيراً صحيحًا، فإنه يفشل فى

تقديس العوامل التاريخية التى تعمل. لقد كان توقيته غير دقيق حيث جلب الكارثة على نفسه، متخليًا عن محصول اجتماعى وافر من أوموارو للمبشرين المسيحيين، وتركنا معلقين مع نبوءة تحلق فوقنا أن يولو قد أعد مساره للقاء المصير الدقيق لإله أنيتنا، ولو شكلاً على الأقل .. لقد طرد إزيلو باعتباره خلاصة قوة الحياة فى أوموارو.. بدونه يتضاءل الإله حتى يصبح غلافًا فارغًا.

الفصل الرابع

الأيديولوجية والرؤية الاجتماعية

٢- النموذج العلماني

لقد تنبأ لوثروب إستودارد "Lothrop Stoddard" بالآتى – كان ذلك عام ١٩٢٠:

من المؤكد أن جميع البيض، سواء أكانوا يعتنقون المسيحية أم لا، سوف يرحبون بنجاح جهود التبشير فى إفريقيا. فانحطاط المعبودات الوثنية والشيطانية التى تلخص المذاهب المحلية لن يبقى، وسوف يصبح الإفريقيون ذات يوم إما مسيحيين وإما مسلمين.[1] إفريقيا دون شمال الصحراء لا تزال قارة مترامية الأطراف، يسكنها كثير من الأجناس والثقافات. بما فيها من ملايين من السكان لا بد أن تكون أكبر فضاء فيزيقى يمكن تصوره للدعاية للأجناس. ربما كان مونجو بيتى "Mongo Beti" أكثر الكتاب مثابرة؛ إذ أخذ مقولة إستودارد كنوع من التحدى وتناول الادعاءات بأن المسيحيين سوف يملئون فراغ القارة الروحى. سلاحه يكمن فى عطائه الخادع الذى يخفى حتى اللحظة الأخيرة منطقه المدمر الذى لا يصمد للنقاش فى عرضه للسبب والنتيجة.

---

(1) Quoted in Charles DeGraft-Johnson, صعود تيار الملونين ضد تفوق البيض. Chapman and Hall, London, 1926, p.96.

فكهنته ليسوا أبداً أوغادا كاملين؛ بل ينكشفون فإذا بهم جماعة من الحمقى.. بل حتى إنه عندما أظهر ممثل الكنيسة المسيحية كشخص تملأه الشكوك الداخلية في طريقه للاستنارة النهائية، وهذه فقط رقة من جانب مونجو بيتي ونفاقه المسلي.. استنتاجاته سوف تكون شديدة القسوة وشاملة. هكذا في كتاب "الملك لازاروس"؛ فإن الأب الموقر لي جوين "Le Guen" الغليظ الرقبة حتى النهاية، قد فقد منصبه وتركوه يواسي نفسه كضحية لمؤامرات الإدارة الاستعمارية. الانتقام الوحيد من ضحايا هجومه الروحي أن يشهد ارتداد الشخص الذي نجح في تحوله إلى متعة تعدد الزوجات. فالمسيحي المسكين في بومبا هو مثله أسقف عنيد، وأشد شططاً في مواجهاته للعبادات الوثنية، ولكن بالمقارنة يتكشف لنا أنه رجل تعذبه الشكوك المتزايدة.. تأملاته الداخلية تنذر بالتحول. بعض الأمل في خلاص الرجل يستيقظ في صدر القارئ، لكن مونجو بيتي لم يصل إلى خلاص أتباعه المخدوعين. إن تشعب وانتشارالأمراض التناسلية يغطي نهاية الأب الأعلى برائحة الفشل العفنة .. فرسالة بيتي تُقرأ كالآتي: الكنيسة، بحكم طبيعتها (كعقيدة وممارسات) تُعد مرضاً معدياً، إن شروحات مونجو بيتي هي تفتيتات الأسطورة المسيحية .

إن قيمة أعمال مونجو بيتي تغرى بمناقشات تفصيلية لكنها - على وجه الدقة - خارج نطاق مرجعيتنا.. إن مهمته تقوم على نقض ادعاءات التفوقين الثقافي والروحي؛ وليست إعادة تقدير لقيم تاريخ ماضٍ أو حاضر في منظور متكامل له قدرة مستقبلية. هذه العملية الأخيرة لا تحتاج إلى أن تكون صريحة أو تعليمية؛ بل تتطلب فقط ترجمة القيم الفطرية الأصيلة القابلة للحياة في وضع اجتماعي من خلال نظرة معاصرة أو مستقبلية، تجذب القارئ للمشاركة عن طريق شخصيات مثيرة للعطف وأحكام قيمه ناتجة عن عادة ذهنية مناقضة. مذهب التنكر للمعتقدات والأنظمة المأثورة - في حد ذاته - قد يجسد رؤية اجتماعية، وأن هذا السؤال قد طرح في كتاب أولوجيم غير العنيد المسمى: المقيد بالعنف "Bound to Violence"(٢).

---

(٢) يامبو أولوجيم، مقيد بالعنف، ترجمة: رالف مانهيم، لندن ١٩٧١.

لكن أولاً، هناك مسألة لا يمكن تجاهلها .. إن تهمة السرقة الأدبية في عمل أولوجيم تبدو أنها قد تأكدت ومن غير المُجْدى إنكارها. فالسؤال الخاص بالأدب هو: هل ما يواجهنا هو مساهمة أصيلة للأدب، على الرغم مما فيه من استعارات؟ إن دراما الرواية عمل أصيل، إننى أعتقد أن هذا لم ينازع فيه أحد؛ فالأسلوب والقوة الدافعة والرؤية الإبداعية هي بلا شك من إبداع أولوجيم. لقد أذيع أن البنية الموضوعية مستعارة من أحد الفائزين سابقًا بجائزة رينودوت "Prix Renoudot"؛ بهذا أعنى عرض الموضوع إلى أحداث ووسائط نشر ومكان وعلاقات مؤقتة. أنا لم أقرأ العمل الآخر لذلك فإننى لا أستطيع أن أجيب عن هذا السؤال. هناك أيضًا أسئلة أخلاقية وفلسفية.. الأولى يمكن الإجابة عنها ببساطة شديدة لو أن أولوجيم اعترف بمصادره. الجانب الفلسفى ينصبُّ على مبدأ الملكية بالنسبة إلى الكلمة المكتوبة. هذا هو الخط الذى توقعت أن يتبناه أولوجيم فى إجابته عن هذه التهم، ليس بدافع الاهتمام بالنتائج لكن توقعًا للمناظرة التى عند حصولها على الاتجاه إلى الفلسفة النظرية، فإنها تنتهى بالتأكيد إلى التعتيم على المواضيع الأصلية وتترك قراء أولوجيم مستمرين فى اعتبار عمله من الأعمال الأدبية، حتى يثبت العكس - الذى هو ما اقترح أن يفعله.

إن تهمة السرقة الأدبية ليست، مع ذلك، رد الفعل الوحيد الناتج عن هذا العمل. ليس من المدهش، بحكم معرفة طبيعة التحالفات السياسية التى تحكم العالم اليوم، أن نجد طبقة الأنتلجنسيا فى عالم السود لا تتفق من الناحية الأيديولوجية حول هذا السؤال إذا كانت المركزية الثقافية والسياسية المفروضة من الخارج، عامل تخلف فى التاريخ الحقيقى لإفريقيا السوداء، لا بد من الاعتراف بأنها تختص بالعالم الأوروبى فقط. إن وجود مدرسة الفكر التى تظن أن هذا ليس من اهتماماتنا الراهنة، وأن تعبيره بين الكتاب الإفريقيين والمثقفين ليس جديدًا كفرضية عامة. بايمبو أولوجيم أطلق الإنذار الحاسم فى المدرسة المعارضة، لكن ما فعله بإعادة خلق التاريخ الخيالى ليس أكثر ولا أقل مما فعله شيخ أنتا ديوب "Cheik Anta Diop" أو شانسيلور وليامز "Chancellor Williams" على مدى عقود فى مقالاتهما العديدة عن الحضارة الإفريقية. إن أبحاث واكتشافات ديوب ، وليامز ، فرو بينيوس من المؤرخين وعلماء الدراسات

الإثنية جعلت "واجب العنف" حتمياً ومن باب التحية. إن سخرية أولوجيم الوحشية على شروبينو سولوجى لا تقاوم. إن صيحة طوائف ميليشيات السود الأمريكان فوق هذا الجانب من الكتّاب صيحة ضالة .

"واجب العنف"- أستخدم العنوان الأصلى تفضيلاً على عنوان النسخة الإنجليزية - تحدد رفضًا مدروسًا لمن لا يرون تحذيرات التاريخ (History Blinkers) إنها تعيد كتابة الفصل الخاص باحتلال العرب المسلمين لإفريقيا السوداء، لكنها تتحرك إلى ما وراء التاريخ والرواية الخيالية لتطرح أسئلة حول تركيبة الميراث العنصرى ذاتها. التاريخ المقبول يقف ضد نبش الواقع، الديالكتيك الناتج يَمكنه فقط أن يؤدى إلى إعادة تقييم المجتمع المعاصر وأجهزته الثقافية من أجل أن تقدم هذه الأجناس. هذا البعد الفكرى للكتابة يضعها فى مكان بين أدب الأبحاث التشخيصية، على الرغم من المدخل السلبى. إن السؤال توكيدى ضمنًا: إذا وجد الفن - الثقافة، والتاريخ- الزنجى رخصة النبالة فى فلكلور التثاقف التجارى، فما الذى يشكل النبالة الأصلية للفن الزنجى؟ إن صورة الرفض تنتصب حية أمام أعيننا، كما لو كان قد سلطت عليها الأضواء، تحرك ظلاً وراء ظل مع أضوائه الحمراء بلون الدم. والمرح المحايد يخفف نوبات القهر، فتتحول من ضحكات لاذعة جارحة إلى قهقهات صاخبة "To cosmic Belly Laughs"، فقرات كبيرة من التاريخ تتحرك نتيجة لتعرية عورات العظماء. الإنجيل والقرآن، الجدية التاريخية للآلهة تختزل فى تمثيليات الصبية وهم يلهون فى أقنعة على شكل بشر. يقفز أولوجيم فى هياج من نكتة معادة "café au lait" "القهوة باللبن" إلى قهقهات سادية بلا مبالاة استعلائية لقائد حلقة يحاول التحكم فى نوازعه عند لمسة بدال قدم، متوقفًا وقفة كافية ليقدم للمتفرج فصل سخرية صغيراً، التحرك إلى معرض تالٍ، هل هناك لمسة من كراهية الذات فى ترنيمة أولوجيم الفاترة؟ إن حدة الازدراء للضحايا قصد بها أن تعكس غربة من يمارسون التعذيب عن مفهوم حقيقة أن الضحايا بشر، كل تبريراتهم الدينية الإمبريالية لممارسة الأفعال البربرية، لكن تحت هذه الحيلة - كما أشك - تكمن مشاعر السخط لدى الكاتب نفسه. الصفات تقذف من بين صرير الأسنان، العلاج المضاد لهوية الضحية يبدو أنه

مازوكية منحرفة. لقد اتُّهم أولوجيم باستخدام تكنيك التغريب، والعكس هو الأصح.. هذا المستوى من التحقير المبتكر يوحى بأن أولوجيم يمارس شكلاً ما من أشكال السحر الأدبى لتحقيق غرضه فى إثبات مناعته الذاتية .

لقد سار أولوجيم أيضًا بتكنيك تقليص القيم (من خلال التقريب وعدم التفرقة) ووصل به أقصى حدود يمكن تصورها. فالطريقة الخاصة بالتنكر للمعتقدات والأنظمة المأثورة دون تنويع، لا ينجو منها شيء حتى الحب أو الجاذبية الجنسية المتبادلة. فقصة حب كاسومى لتامبير - وكلاهما من الرقيق - ليس مسموحًا لها بأن تدوم طويلاً فى نطاق النظام الطبيعى للأشياء. فالتقاليد تملى عليه أن يلجأ إلى حرق "قُلامة الظفر وثلاثة أهداب وسبع شعرات رأس، سبع شعرات عامة .... إلخ"؛ يرش على طعام العروسة، وبالنسبة إليه هو نفسه تقدم له أعضاء ذكورة الأُسُود مطحونة، وخصيات الديوك ومَنِىّ الماعز هذا لطعامه. إن مجون الليلة الأولى التى من حق السيد قد طال أمد الاستخفاف المختزل للواقعة (أول واقعة إنسانية فى الرواية)؛ بسبب احتفالات الحرق، حرق البخور. وتصاعد رائحة الكافور والمُرّ، والمسك الهندى والعنبر. فى تمثيلية "فض البكارة" لقد فرض على العبد والسيد أن يجتازا عمليات الإذلال هذه بسماحة طبع كاملة. قانون العبث والمجون، مفروض روائيًا حتى الآن، وتسامى إلى أعلى مكانة فى أول لوحة إنسانية واقعية.. هذه أول لحظة يخرج فيها شبيه لشخصية فردية (وله علاقة) خرجت من اللوحة الزاهية الألوان، لكن وظيفتها هى تأكيد وتعزيز نمط العرف الراسخ.. من هنا فصاعدا، فأى تصوير إنسانى آخر سوف يغمس كل إنتاج لناكيم فى التدهور الدموى لماضيها الغابر.. وبعمق أعظم، فإن تاريخنا سوف يكون هو الشخصية المحورية، ثمرة من شعائر المجون لاتحاد الأرقّاء - رايموند سبارتكوس كاسومى .

فى الاستعداد لاستكمال الحج الأوروبى لكاسومى الشاب، تجمعت مفاهيم الفن والدين والثقافة فى الزمن المعاصر من أجل صدام نهائى ضد المعتقدات الموروثة، تطوير لملاحظات أولوجيم الساخرة التى لاحظناها مبكرًا فى وسط الأذى العنيف "الاتحاد المبارك بين المعرفة والأخلاق اتحاد هش" . إن عشق كاسومى للمعرفة

(والحرية) تم الحكم عليه مسبقًا؛ فهو لن يهرب من ماضيه فى ناكيم ولا انتقالها فى الحاضر إلى "شروبنيوسولوجى" فى أوروبا البعيدة . فمسالك الخلاص الممكن عن طريق الدين مغلقة بإحكام إلى حد الهجوم على المُدافعين المحدثين عنها بهذا السلاح القاتل وهو المحاكاة التهكمية. فتخاريف الزوجة المصابة بالاضطراب العقلى "سانكولو" تقرأ بارتياب كمحاكاة لمارسة حميدو كانى لحالة المجون الجنسي للروحانية الإسلامية – عودة إلى الميتافيزيقا المحلية. "والتدين الكونى" أو "المنظر العام الداخلى" صار مستحيلاً؛ لأنه محروم من الهوية عن طريق أهل الثقة من علماء الأنثروبولوجيا الأوروبيين.. فالمر فى هذا الاتجاه تم إغلاقه بالأنقاض السطحية لحفريات المثقفين. إن الغزو الشروبينى لناكيم قد امتد ليمثل تقاليد التزييف متزاوجا مع هدم الأسطورة الآرية، فالوحش الأشقر الرمزى قد جيء به ليحيا حياة رتيبة فى تربة ناكيم السوداء المنحطة، ومن الناحية الطبيعية فهذا كافٍ فى سياق أرقى ما تنشده الحضارة الألمانية وهو "Kultur" الشوق إلى الثقافة؛ لكن حتى لو كانت مفاهيم الانقلاب الذاتى الآرى التى تم النطق بها، بصورة ظاهرة تعويضًا عن الهرطقة الطويلة للمركزية الأوروبية للتقليل من قيمة إفريقيا السوداء، فقد سقطت ضحية دوافع خسيسة – جشع المقاولات والانتهازية حتى فى خدمة الثقافة. الفكرة القائلة بأن إمكانات عبيد ناكيم الثوريين سوف تقترب من هذا المصدر المغذى لمكونات الادعاء الفكرى الزائف، فالدراسة بالنسبة إلى كاسومى الشاب صارت تعصبًا مذهبيًا "A fanatical cult" وأداة تحرره .. لكن قيمة المعرفة كلها قد زُيِّفت مقدمًا، الأسوأ أن أساس صعوده، تضحية أمه الخسيسة تحوم فوق أى إنجاز نهائى كالأبخرة السامة التى تجلب الأمراض . إن أولوجيم يتفوق على نفسه؛ ليس فقط لأن الأم تشتغل بالدعارة للساحر من أجل نجاح ابنها؛ بل إنها اغتُصبت فيما بعد بواسطة اثنين من أشباه الغوريلا ثم قتلت (انتحرت) فى مرحاض العبيد وغاصت فى البراز حتى رقبتها. لقد قام والد كاسومى بدافع الحب بمص الديدان من خياشيمها!

يا لها من مفارقة أن تتحول الحدوتة الوحيدة فى الرواية التى تسعى بوعى لاستعادة رابطة الحب إلى شذوذ جنسى، ولكن ما مدى ملاءمتها لرؤية أولوجيم

المعادية للإنسانية! إنها تطرح أسئلة، بالتأكيد. إن قصة حب رايمون الرقيقة مع لامبيرت من استراسبورج تمثل هروبًا شديد الأثر من بقية الرواية، محتويًا على جزء قليل جدًا من الوحشية السابقة أو من التدمير المنكر للخير فى الدنيا، حتى إنها تبدو أشبه بنسخة مبالغ فيها من جيمس بالدوين؛ فهى ليست رفيقة فقط بل ومتعاطفة ومخلصة على الرغم من المناسبات التى يتذكر فيها المؤلف نفسه، فيبدو أنه مضطر إلى أن يشبه حب كاسومى لتلك مثل كلب تم جلده، أو يعترف بأن فى لامبيرت "رغبة غامضة فى أن يصل للانتقام لنفسه، بأن يجرح الزنجى التابع له".. هذه المدخلات نادرة وتتسم بالوعى الذاتى، تكشف عن رغبة غامضة فى التعقيد من أجل الاحتفاظ بمستوى معين من التوتر الديالكتيكى بأى ثمن عن طريق استغلال السياق العنصرى. حسابات رايموند أسبارتاكوس المالية فى البداية أصبحت متناقضة المعنى حتى فى الليلة الأولى لزفافه "Copulation" ليس هناك خطأ فى ذلك، لكن ما نقابله ليس شهوة فى مسايرة تاريخ ناكيم فى ممارسة اللواط، السادية الجنسية ... إلخ، لكن لا شىء يوحى حتى الآن بميول كاسومى للشذوذ الجنسى. طلبه فى الصباح لأجر خدماته، يبدو مثيرًا للشفقة، وليس تجاريًا، وسرعان ما يتدرج إلى حالة "عشيقة" محجوزة، "Kept mistress" فيما لم يعد تنظيمًا تجاريًا بل عملية حب. بعد أن توقفت حاجة أسبارتاكوس المالية للميرت، استمر المشروع من كلا الجانبين .. مغزى هذه الواقعة مضلل بالتأكيد؛ لأن معالجته تُخْرجها من حظيرة النقد الموحى أو الاحتقار الشخصى سواء للاضمحلال الأوروبى أو للأفراد. هذه الإيقاعات الختامية الوقورة التى تمجد الخلاص السنوى للمنعزلين فى المجتمع الأوروبى اللا إنسانى غير المبالى؛ إنما تنتمى إلى النثر الخيالى الذى يكتبه بالدوين وجينيه، ولا يمكن إدخاله فى قالب أدب تحطيم أوثان للمعتقدات "Iconoclastic Literature" كلاهما لم يقع مصادفة، أن تحدث علاقات الأخوَّة فى الفراش بالمواخير فى القصص الخرافية فى ميلو دراما العصر الفيكتورى. هذا نقرءه أولاً كمحاولة للمعارضة التهكمية، لكنه يصبح حينئذ أداة حاسمة لعلاقة أسبارتاكوس بالوطن الأم، (تأكيد أخير لشخصيته التى تعرضت للجلد). إن امتداد الميلو دراما إلى الواقع العصبى للبيئة المحيطة - شفرة موسى الحلاقة الموجودة فى

صابون الغسيل الذى أنهى حياة كاديديا بعد أسبوع واحد فقط - يسترجع التوافق السابق بأسلوب لين، لكونه الامتداد المتوقع للمصير العنيف لأهل ناكيم .. لكن بعد فترة قصيرة، يأتى فاصل الشذوذ الجنسى الرقيق غير متوافق!

إذا كان هناك أى شك فى أن "واجب العنف" يدين بالكثير فى مفهومه للرغبة فى معارضة الدفاع عن الإسلام لحميدو كانى، فإن قيام البطل بالحج مرتين لأوروبا يبدد الكثير من هذا الشك، والدويتو الأخير بين الأسقف وسيف - مواجهة تتم بمصطلحات السياسة القاتمة وتفسيراتها التى تتوافق مع تفسيرات حميدو كانى الصوفية للموت والتى تمحو آخر أثر للشك فيها. ولكن "واجب العنف" يحوى أبعادًا أوسع كثيرًا؛ فالعمل لا يوجه خطابه للأسطورة الإسلامية بصفة خاصة .. إنه كتاب متحيز بشراسة يدافع عن حالة فراغ تاريخى هائل، الفراغ هذه المرة من خلق أولوجيم وليس إستودارد؛ وأن تهمة العنصرية (غير المحددة الموقع) قدمها الكاتب دون تخصيص على طريقة تناوله الموحدة للأسلوب الخطابى للأبطال الأسطوريين وحضارتهم المشتركة: اليهودية، العصور الوسطى، عربية إسلامية، مسيحية أوروبية. الوضع الدقيق لصلوات غير متوافقة فى جو من التقوى جنبًا إلى جنب مع أحداث تتسم بالمكر والمخادعة والبربرية؛ قد يبدو أنه حيلة أدبية لكن لأن الشخصيات نفسها تحس بحالة اطمئنان وارتياح فى نطاق هذا التقليد المزدهر دبلوماسيًا (فرنسى، عربى ... وهكذا)؛ فلا تكاد تحس باليد المنظمة للمؤلف. لقد أصبحت الدبلوماسية والاستراتيجيات ملتوية وغير واضحة المعالم؛ بسبب ازدواجية الخطاب المخادع.. إنه ناطق جديد لخطاب مختلف للعصور الوسطى. الثقافة التى أعلنت ارتباطها بالآثار القديمة المحلية فى هذه الأجزاء من إفريقيا؛ لأنها خضعت لقوة جاذبيتها التى لا تنكر؛ برهنت بثقة على أنها إمبريالية.. بل الأسوأ، معادية أساسًا وسلبية بالنسبة إلى الثقافة الوطنية. ولأن هذا العمل هو حدث سوسيولوجى خالص، فمن المحتم له أن يسبب آلامًا شديدة. إن إعادة تفسير التاريخ أو الواقع المعاصر بقصد استعادة جنسيته الذاتية المفقودة يولّد مشاعر عاطفية متطرفة، تقريبًا بين دعاة الفكر الموضوعى. إن الحكم الذى أصدره أولوجيم حكم مؤلم، إن أى تقرير دموى

للمنافس الرئيسى للبعثة المسيحية فى إفريقيا لا يمكن أن يكون إلا مستفزًا . إن أولوجيم يعلن أن غزوات المسلمين فى إفريقيا السوداء هى عمل فاسد، وشرير، يكرس لسيادة النخبة ويخلو من الإحساس. على أقل تقدير إن هذا العمل يقوم بوظيفة المسحة العريضة المبللة بالماء التى تستخدم فى تطهير سطح السفينة لبدء استرداد الجنسية الذاتية. شمول منهجها - رفض كلى غير مهادن - يمكن فقط أن يقودنا إلى السؤال الذى طُرح سابقًا: ماذا كانت العبقرية الأصلية للعالم الإفريقى قبل التعليم الأجنبى المدمر؟ ويمكن طرح السؤال الآن بكل ثقة، معززًا كما هو باكتشافات من عمل علماء دراسات الأجناس البشرية. من ناحية القدرة على التنبؤ يمكن عرض بحث إستودارد كبحث زائف؛ فالبديل المطالب بملء الفراغ الثقافى للقارة السوداء هو رجل آخر من جامعى حصى البنايات الثقافية.

صحيح أن أولوجيم لا يهتم بأن يعرض على القارئ القيم التى تم القضاء عليها بهذه العملية.. فالجانب الإيجابى لا يشد الجانب الإبداعى فى اهتماماته، وأى لمحة نحصل عليها من الواقع المحلى تقدم داخل سياقات لا تختلف عن المقهور والقاهر، سيد الأرض الإقطاعى والعبد دون اختلاف - أى أنه منذ زمن بدء العلاقة المتأخرة مع العرب والاستعمار الأوروبى. أولوجيم يتكلم فى الحقيقة عن "استعمار أسود"[٣]. أساس هذا التعبير مشكوك فيه، لكنه مؤثر فى مفاهيم أولوجيم عن واقع المجتمع الإفريقى قبل الاستعمار. ظرف اجتماعى كان فيه الساميون (على الرغم من أنهم كانوا سُودًا وقبل الإسلام): هم سادة الأرض.وكان الزنوج هم العبيد. ما زال يترك حب الفضول الأساسى حول واقع التاريخ الأسود دون إشباع.. وهذا الجانب لم يطرق قبل ظهور رواية ألفا موسم "Two Thosuand seasons" لأى كيوى أرماح (East African publishing House,1973)، لكن حتى هناك فإن صدقها لم يتأكد على حقائق موضوعية بقدر ما تم على أساس الوفاء بإحدى الوظائف الاجتماعية للأدب: البناء الخيالى

(٣) مقابلة نشرت فى جونالا ٩/١٠.

للماضى من أجل أغراض اجتماعية. فى أرماح لا يوجد ازدواج متناقض للقصد ولا لإعادة بناء التاريخ .

إن عبء المركزية الأوروبية تجاه إفريقيا السوداء يتطابق تمامًا مع الاستعمار العربى الإسلامى فى أعمال أرماح. إن تجار العبيد العرب يشار إليهم كأنهم من البيض، ليس فقط فى الرواية الخيالية ولكن الأهم فى تعريف الشخصية والذى يقدمه أولئك الإفريقيون الذين يشكل خضوعهم من أجل الحرية كل القصة. صور أرماح تؤكد هذا المنظور العام عن الوجود العربى.. توظيف الصحراء البيضاء كمصّاصة تمتص الحياة ولا ترتوى، لتنتج فقط عظامًا وفراغًا، هذه الصورة البيضاء للموت تتزاوج مع الصورة الأخرى للبياض المهلك، الديدان تزحف فى أسراب من فوق البحر، تجار العبيد الأوروبيين. العلوم اللاهوتية الخاصة بالمجموعتين تفسر عن طريق استعارات متوازية تعبر عن إنكار الحياة. كل من الثقافتين يتساوى مع النظم التى فى ظلها يعتبر الحرمان الإنسانى ليس فقط طبيعيًا بل وضروريًا، إن استعباد جماهير البشر الآخرين - وهو عمل مُعادٍ للإنسانية - لا يترك للتعبير عن نفسه، فأرماح قلق لأن التعاون اللاهوتى فى معمعة الوحشية هذه ليس غائبًا .. كما لو كان يجيب مذهولاً على لوثروب إستودارد، يعلن أرماح:

إننا لم نجد أن هذه الحيلة الكاذبة تليق بذوقنا، حيلة أن تصنع معرفة أكيدة من أشياء من المُمكن التفكير فيها، أشياء يمكن أن تثير دهشتنا ولكن من المستحيل أن تعرفها بأى طريقة نهائية.. لسنا فى حيرة روحية.. لسنا أوروبيين، لسنا مسيحيين حتى نخترع قصصًا خرافية يضحك منها الأطفال ونصلب عيوننا ليلاً ونهارًا فى تعلّيمها كحقائق .. لسنا مكبلين الأرواح، لسنا عربًا، لسنا مسلمين حتى نفبرك إلهًا صحراويًا يغنى الجنون فى البرية، ونسمى مخلوقنا خالقًا .. هذه ليست طريقنا (Two Thosuand seasons p.4). للمرة الثانية يجب علينا أن نضع هذا الهياج غير المعتاد فى ضوء خلفيته الكاملة. السعى للبحث والتأكيد التالى لروح الثقافة السوداء ابتدآن نتيجة للنشر المتعمد لأباطيل الآخرين، كلاهما لدوافع عنصرية ولإخفاء عجزهم

عن اختراق الحقائق المعقدة لحياة السود.. فالشيخ أنتاديوب وشانسيلور وليامز يذهبان إلى حد اتهام نظرائهما من الأوروبيين ليس فقط بتزوير التاريخ (كما يفسرونه) لكن بطمس وتزييف الأدلة التاريخية. إن إعادة تفسير ديوب للدليل الخاص بتاريخ الحضارة يذهب إلى حد أنه يشك فى أصل الثقافة الأوروبية والشمالية ويعيد وضعها فى الجنوب فى مهدها الزنجى (يبسط ديوب تقسيم الأجناس إلى الجنوبيين السود والشماليين البيض، عرب أو أوروبيين). إن الحساسية الفردية فى جانبه يجب أن نتذكرها باستمرار كواحد قد خبر التواريخ التى يدرك أنها ليست هى تاريخه، وأن إحساسه بالهوية ليس مستقراً.. يتكون نتيجة لذلك من عملية التوافق مع تاريخ الآخرين المتصارع مع ثقافته وكينونته العرقية المقموعتين. إنه إحساس نشط بالهوية، وحيث يتوقف علماء الدراسات العرقية يبدأ الجهد الإبداعى ويكملان بعضهما بعضاً. ويجب أن نتذكر أن العكس صحيح أيضاً. فعالم الإثنولوجى الأوروبى قد اكتمل على مدى قرون بالتاريخ الأوروبى من الخيال الإليزابيثى حتى رايدر وهاجارد وكبلنج، ناهيك عن صانعى صورة السينما الأوروبية الأمريكية. لم تكن كلها عروضاً سيئة صريحة وغير مهذبة.. ليس فقط بعضها كان مقصوداً بحسن نية بل إن بعضها مأخوذ أصله من باحثين وكتاب سود ... هكذا بولاجى إدو "Bolaji Idowu" فى عمله المتميز "أولوديومار" – "Olodumare:God in Yoruba Belief" الله فى عقيدة اليوروبا (Longman 1962) يسجل نقطة فى إثبات أن اليوربا تؤمن بإله أعلى، بهذا الاستدلال الحاكم فإنه يؤسس برهانًا على مرحلة التطور العليا لشعب اليوروبا. هذا المعيار للتطور فى حاجة لأن تضيف، إنه بكامله مركزية أوروبية.

وجود مثل هذه الأساطير بغزارة وقبولها الضمنى حتى اليوم فى القارة الإفريقية: يفرض دراستها وفهمها كخلفية للأعمال المطروحة للنقاش. إن العجز عن رؤية عملية استرداد الهوية الجنسية فى أى عمل شامل ككل، أن ترى عملية معاداة الاستعمار كعمل ينتهى إلى تشعبات عظمى بالنسبة إلى المجتمع فى العمق أكثر من رفض مجموعة القيم المؤكدة لذاتيته، يوحى بنقص فى الإيمان أو ضعف فى محاولة إعادة كشف وإعادة فحص لهيكل المجتمع السابق على التشوهات العنيفة. إن رفض كابوس

المركزية الأوروبية الذى شغل الكتابات الإبداعية الإفريقية بشكل مطلق لمدة نصف قرن تقريبًا، لا يمكن أن يفشل بين شعب ذكى، فى الإجابة عن أسئلة أكثر من الأسئلة التى طُرحت فى البداية. إن الثورات السياسية ذات الطبيعة الخاصة باستعادة الهوية الجنسية مثل: خلع سلطان زنزبار الأوتوقراطى بفعل حُركة وطنية إفريقية لها من العواقب ما هو أبعد من مثل هذه التغييرات المشابهة فى السلطة السياسية فى مناطق أخرى، كون الحزب الأفروشيرازى برئاسة الشيخ كارومى قد صار فيما بعد قمعيًا بدرجة مريبة كالإمبريالية الأجنبية التى تخلصوا منها فهذا أمر آخر تمامًا. وهى حقيقة بائسة لحالة تغيير سياسى؛ ليست منحصرة فقط فى إفريقيا. إن ما يهمنا حقيقة هنا هو أن تلك الأحداث السياسية التى وقعت فى زنزبار أو السودان هى مفردات من أسلوب الفكر والتعبير نفسهما كالأدب الموجود فى الإنتاج الحديث المضطرب الآن لقرون من عمليات أجنبية مفروضة . إن صمت الزعماء الإفريقيين الطويل الشائن عن فتنة أنيانيا "Anyanya" فى السودان؛ للأسف هو مقياس خادع تقيس به الأغلبية حقيقة هذه العبارات الخاصة بالإرادة الحقيقية لإثبات الهوية. يغيب دائمًا ذلك المزاج الخاص بالفهم الشامل الذى يتعرف فى مختلف أساليب التعبير الملائمة على جوانب من النضال الحاسم ذاته لإعادة تقدير الذات والمجتمع. الشيخ أنتاديوب، والشيخ كارومى وأولوجيم، وأى كيوى أرماح، أنيانيا .. هزة رأس تدل على الحيرة - لا صلة؛ لكن كيف يمكن أن نلوم المثقف فى الوقت الذى يقوم فيه الزعماء الوطنيون بتحويل الأمور الأساسية إلى تفاهات برفع كل الشعارات المعاكسة لإلهاء الناس مثل شعار "الأصالة"- Authenticite! - أى أن كيوى أرماح لا يهمل تصوير انتهازية حياة هؤلاء "الملوك" فى مساهمته فى البحث عن توجه اجتماعى.

إن اهتمام أرماح بمثل هذه التفاصيل النقدية كأنبياء الاستعادة المزيفين؛ هو الذى أنقذ عمله من المبالغات التى لا يسهل الدفاع عنها، لأنه بعد تقديم جميع الاعتذارات والقبول الكامل للحتمية التاريخية لهذا الجنس من الكتابة، يبقى هناك شعور بالقلق فى اللغة الفعلية للمواجهة والحيل الدرامية التى سجن فيها المؤلف ضحايا حنقه. وعلى عكس أولوجيم، فإن عمل أرماح ملتزم بتقديم وجهة نظر أخرى

بديلة لتاريخ حافل بالفاعلية، بإعادة خلق منظور إنسانى كبديل ملهم للمجتمع الراهن. إن رؤيتـه لا تتطابق بوعى مع أى عقيدة دينية موروثة أو مفروضة مع قواعدها الأخلاقية، وهى تحرر نفسها من الفلسفات المستعارة فى بحثها عن مثل أعلى موحد، وضامن للانسجام من أجل إنسانية ممتازة؛ لأنه ليس فى الإمكان أن تؤجل هذه الغايات فى الرواية. إن تراجع مصطلح الإنسانية يصبح قاهراً جداً فى بعض الأحيان .. هناك فرحة وتصاعد طائش لدوافع الانتقام فى فقرات مثل هذه:

جاء رمضان، موسم القوارض حيث التظاهر بإنكار الذات.. ليعقبه الوقت الذى يسمونه بالعيد، وقت الشهر القمرى الجديد من عامهم الجديد. بعد شهر من التقوى العلنية ومن الصيام عادت القوارض المفترسة ثانية ليلقوا بأنفسهم فى مجون شهواتهم المعتادة للطعام، والمخدرات والجنس.. نتذكر من هذه الاحتفالات الماجنة أكبرها وأخرها بالنسبة لتلك الوحوش المفترسة (Two Thousand Seasons, P.31) حسين توءم أخيه حسن المصاب بالزُهرى. حسين تخلى منذ وقت طويل عن محاولاته للبحث عن طريق لإيلاج قضيبه فى فَرْج إمرأة .كان لسانه دائماً هو أصدق طريق يوصل إلى غايته.. بعد تحركه مع الأخريات فى قمة الانغماس فى الحماس الجنسى المؤقت عاد كى يأكل بلحًا بالزبدة فى فمه المتفجر، البلح بالزبدة مستخرج من فتحة ثلاث نساء الواحدة بعد الأخرى. فى الجولة الثالثة اكتملت الدائرة وأُصيب حسين بالدُّوار. ولذلك ضمت المرأة الثالثة رأس حسين فى عناق رقيق . وجاءت الثانية بإيماءة مليئة بالحب وهى تحمل سكين قرن غزال وغرزتها فى عنق حسين، فى مسافة لينة بين فقرات العمود الفقرى.. وربتت المرأة الأولى بحب على رأسه المفصول، وضغطت عليه بشدة فخرجت من حنجرته أول صيحة كصيحة حصان ثم صوت مكتوم للمجون السعيد؛ ثم رفعت المرأة الأولى الرأس برقة كى تفسح للدم الدافئ طريقاً التدفق من فم المفترس المفتوح.

هذه هى الطريقة التى مات بها حسن .. فى قمة نشوته المذهلة مرأة سابعة غير معروفة له ولكنها معروفة للنساء الست الأخريات؛ أحضرت قرناً كبيراً مفتوحاً فى طرفه الصغير، ثم أدخلت الطرف الصغير داخل فتحة شرج الرجل العربى .. هنا

غلبت حسن الفرحة وبدأ سيل من عبارات الشكر والثناء ينسكب من فمه، نحو مالك العبيد الإله المحسن الذى وفر كل هذه الوسائل المثيرة من أجل إكمال متعته فى الوقت الذى أحس فيه بأن هناك شيئًا زائدًا بفتحة شرجه إنه عسل نحل ممزوج بزيت المصباح، وتم تسخين المزيج إلى ما بعد درجة الغليان . وجاءت إحدى المحسنات التى لم يَرَها حسن وسكبت كمية متدفقة من السائل الحلو فى قعره ..لهجة محلية تعنى "His Arse".

من مفاسد الغزاة العرب لإفريقيا، فى الوسائل المفزعة التى يصممها المؤلف للتخلص منهم، مطوراً إياها من انحرافاتهم المفضلة فى نوع من العدل الجنسى، الحساسية البشرية تتجه إلى التراجع قليلاً .. إن إخوتهم، الديدان البيضاء القادمة عبر البحار، لا يلقون معاملة أفضل؛ فأحدهم يسميه أرماح الوحوش المفترسة، والآخر "المدمرون".. الطيور على أشكالها تقع. فى عيون أولاد البلد، العسكر، حرس الحريم، الوسطاء، الهاربون.. نحن نقابل جميع الغرباء باعتبارهم مستغلين عديمى الإنسانية فقط، ليست لهم نعمة الفداء، ولا يسمح لأى حادث بأن يؤسس هذا الاستثناء .

على الرغم من هذا، فإن "ألفَىْ موسم" ليس كُتَيْبًا عنصريًا؛ فالتيما المحورية إيجابية جداً ومخلصة. إن هجومه الشرس على التلوث الأجنبى سرعان ما يقع فى موقعه كإعداد لتحرير العقل، فالعقل المستقبل النظيف هو مطلب أوُّلى لرسالته الأيديولوجية. ليس هناك شك فى أن هذا العمل مخصص لجمهور أرماح من أبناء جنسه، فالذى يقدمه الآن لهم هو الطريق "طريقنا"، حقًا بعيداً عن طريقة المقارنات، بعيداً عن استعمال التخصيب والتجديد فى مقابل جدب الصحراء الذى لا يرتوى، بعيداً عن منطوقهم فى كلمة "التبادل" الكثيرة التكرار وصفتها "الارتباط"، فالطريق ليس مخصصاً بوضوح . إننا نعرف أنه طريق الحياة بينما الآخرون يرونه طريق الموت .. وإن غاية الطريق لا يمكن الحصول عليها عن طريق الفهم السلبى؛ إنه محتوم فوق خراب الوكالات المعارضة فى كل وقت.. هذه هى البعثة الأولى، الأرض المطهرة

العارية، بكارة مستقبلة للجديد فى توافق مع حيلة أرماح التقدمية. فى الواقع، يبدو أن أرماح قام بهذا التدمير الأدبى التمهيدى للمعارضة المعروفة تحديداً كنشاط مُوازٍ لتخطيطة الرواية، لكن باستثناء المقولات الوقتية للعرافين- الشيخ السنوسى وأديوا العذراء الصوفية - يظل الطريق أيديولوجيًا مبهمًا وغير محدد: الفعل هو الذى يحدده والمبادئ الاسترشادية التى ناقشها الأبطال .

تدريجيًا، امتلأت مناطق التوافق الأخلاقى المشوهة التى طمست طويلاً بالبنايات الغريبة المفروضة عليها- أى أن كيوى أرماح يؤكد عصرًا ماضيًا كانت فلسفته تقوم على المساواة الطبيعية، حوادث لم ينكشف أمرها أنتجت ترسبات للأخلاق المادية كى تدعم شذوذ الأخيرة غير الطبيعى. إن أفعال أبطاله موجهة لاستعادة هذا الماضى، لكن للمرة الثانية يصر أرماح على أن هذا الماضى ليس حنينًا عاطفيًا. لقد قدم كحالة تجسد نموذجًا عقلانيًا .. بل إن أرماح يذهب إلى ما هو أبعد، فالأفعال والدوافع صممت عمدًا لتضع هذه الأشواق (الحنين إلى الماضى) فى سياق اكتشاف هدف أكبر؛ مثل: الوهم الذاتى، التدمير الذاتى وتكوين الرأى عمومًا. وكما أن التراجع المادى للسياسة الإفريقية الحديثة هو هدف مُتضمَّن فى هجوم المؤلف الهمجى، كذلك فإن رومانسية الزنوجة قد هوجمت فى صور مصاحبة .

إن أعضاء أى جماعة مبتدئة تعرضت للوشاية من جانب ملكها لأى نخاس أوروبى أبيض؛ كانوا يحررون أنفسهم ويخرجون من السفينة وهم لا يزالون فى المياه الساحلية .. كانوا يهربون إلى الغابات ويحاربون ضد "المخربين" على طريقة حرب العصابات .. بهذه العملية كانوا يحررون آخرين تُرك لهم الاختيار فى العودة إلى بيوتهم أو الانضمام إلى منقذيهم فى حرب التحرير. إن تحذير أرماح هو أن عدوهم الحقيقى - الوسيط الدائم بينهم الذى من جنسهم - ينتظر فقط ليبيعهم مرة أخرى. أما الذين يفشلون فى معرفة هذه الحقيقة أولئك يلقون مصيرهم المُتنبَّأ به. الفعل الجسدى يصبح تمثيلية وعظية من أجل الحنين العاجز الذى يجر المجتمع إلى ماضٍ غير حقيقى . إن هذا واحد من أقوى التيمات فى الكتاب، ومثل هذه

الأشواق تتناقض مع استعداد منظم مغرض للعودة إلى أنوا "Anoa"، الوطن الأصلى لمجموعة الهاربين.. هكذا صار الطريق الأصلى إلى أنوا منفصلاً عن الطريق الأيديولوجى. لقد تم تدمير النظام الملكى بهدوء عن طريق عملية تجميلية تاريخية. إن ماضى الملوك ليس هو الماضى الحقيقى .. يقف الملوك مكشوفين كجزء من قطيعة تاريخية .. لقد عاد الإمّعات إلى الحياة عن طريق وكلاء من القادمين من اللصوص الذين يحتاجون دُمى من الشخصيات ذوى السلطة المستبدة كى يساوموهم على العبيد واحتكار التجارة.. عملاء مأجورون يمكنهم أن يكونوا مسلحين ومسنودين ومعينين على الشعوب المجاورة وعلى رعاياهم بالمثل .. إن المثل الأعلى التطبيقي يتحقق باستمرار بالعودة إلى مثل هذه الأمثلة المعروفة.. يستخدم إطار العبث لتمزيق الأفكار المعادية للمجتمع، مثل قدسية الملكية.

فللمرة الأولى بالنسبة إلينا يقوم شخص بتحويل الأرض إلى شىء يمكن تقطيعه أجزاء وتمليكها. لقد طرح السؤال: ما الشىء التالى الذى يفكر الجشع فى امتلاكه. الهواء؟

بالنسبة إلى الإفريقى الحديث الذى شاهد مبدأ الملكية الاجتماعية للأرض يتفتت أمام زحف احتكار التنمية، تبدو العملية مقلوبة رغم كل شىء؛ لكن أرماح لن يكون شيئًا إذا لم يكن واقعيًا:

منتقم مجهول أرسله يُهرع ليواجه غضب أسلافه، لكن هذه لم تكن نهاية جشع الملوك .

هناك طبعًا ضعف خطير فى الكتاب.. افتتاحية العراف الطويلة تنكسر محدثة صريراً من وقت إلى آخر، أسلوب أرماح النثرى لا يتساوى مع مهمة القبض على الحدث ما يجعله مقنعًا بطريقة كلية. هذا الضعف يجعل قراءة الكتاب أشبه بقصة بوليسية؛ لكن شخصياته الرئيسية يظلون من أصحاب الرؤى الاجتماعية المقنعة؛ لأن أرماح لا يقدم أى تنازلات فى هذا الكتاب غير العادى، ولا حتى إلى خطابيات الثورة التى يستسلم لها الكتاب الأقل درجة بسهولة. إن الرؤية التى يطرحها دنيوية وإنسانية،

تحتقر بالمثل المتدينين المنتفخين بمظهر التقوى وطريقتهم العدوانية فى التبشير؛ بالإصرار على اختيار جزء ضيق من الماضى فى تصميم صورة المستقبل. هناك نفاد صبر واضح مع حالة الوهن العنصرى التى تمثل تفسير أرماح للرضوخ المطلق للتاريخ المفروض، والدين والثقافة والتعريف الذاتى المفروض بالتبعية من الخارج. أبرز شىء فى كتابه الذى يكاد ألا يتقزز فى تصويره للعنف: هو إصرار أرماح على نزاهة ثورية، ورفضه الوقوع فى مصيدة تطوير خطاب العنف النموذجى المتزايد من أجل العنف فقط. أساس هذا الحذر قد وضع فى قالب فلسفة استنبطها من ماضٍ مألوف الآن وضع شرطًا لمستقبل ملموس .. هذه العودة الإنسانية إلى التناسب ومبدأ الصورة الكلية فى مجمل الكتاب ترشده طبيعة الكفاح. العنف، والموت، الدمار، التضحية هى أشياء تجد قبولاً، لكن الجزء، الحركة، أو الفصل لا يمكن إعلاؤها فوق الكل .

نحن لا نمدح الأسلحة: مدح الأسلحة هو مدح الأشياء، وماذا سوف نسمى الروح التى تزحف منحنية، روح بها هذا الخواء تجد الامتلاء فى امتداح الأشياء، ليست الأشياء هى التى نمدحها فى أقوالنا، وليست الأسلحة ولكنها العلاقة الحية ذاتها لهؤلاء المتحدين فى استعمال الأشياء كافة ضد حكم الموت الأبيض من أجل خلق الحياة.. أى شىء، أى علاقة، أى وعى يأخذنا على الطريق الأقرب إلى طريقنا، وأيًا كان الذى يجرى ضد إمبراطورية المخربين، فهذا الشىء جميل، تلك العلاقة فقط هى الحقيقية، هذا الوعى فقط له قدرة على إقناع العقل الذى ما زال حيًا .

الرؤية الدنيوية فى الكتابات الإبداعية الإفريقية عدوانية بصورة خاصة حينما تجمع بين إعادة خلق رؤية العالم الإفريقى ما قبل الاستعمار، مع تضمين عناصره القابلة للنقل فى إمكانية حديثة. هذه العملية يمكن أن تكون مفهومة، كما هى فى كتاب أرماح " ألفَىْ موسمٍ وموسم " أو كما فى كتاب سيمبين "Sembene"، قد تعتمد على قدرة القارئ على العرض. المعرفة المشتركة والافتراض المسبق على توافق القارئ ذاتيًا مع أهمية المقارنات المطروحة، كجزء من ترسانة الرواية التى تعتمد على القيم الأخلاقية والأحداث تستبعد الحاجة إلى عروض طوباوية؛ مع افتراض قراء غير متعاطفين تظل تهديدًا نذيرًا بالخطر، لأن النمط التبريرى قد تم نسجه من الميراث

الحقيقى لذلك المجتمع. كلما عظمت درجة الواقعية بدت خطورتها. عندما يكون- كما هو عند سيمبين - الموضوع هو واقعة تاريخية، فمن الممكن أن يتوقع الكاتب تصنيفه على أنه مخاطرة أمنية. أحيانًا بسبب المظهر الاستاتيكى للقيم الأخلاقية الاجتماعية للرواية، فقد رفضت كعمل لا خطر منه - رواية أرماح الأولى "الجميلات لم يولدن بعد"- The Beautiful Ones are Not Yet Born (Heinemann. 1969): يمكن وضعها ضمن هذا التصنيف. على الرغم من انتقادها للقيم الاجتماعية، ويحثهم فى فترة معينة حساسة لتاريخ وطنهم فيما بعد الاستعمار، فإن تقشيرها للفساد الاجتماعى الداخلى بسبب تمدده إلى أبعاد ميتافيزيقية تقريبًا، بعد الاعتراضات المبتذلة على بعض العبارات، مثل: "الصور غير المنافقة" لأمة شابة، قد لا توقظ أى قلق فى المؤسسة مثلما يثور من رؤية اجتماعية مناقضة بطريق مباشر.. على الرغم من ذلك، فالرؤية هناك ربما تكون أكثر تدميراً من عمله الأخير الواضح "ألفَىْ موسم وموسم". إن رؤية "الجميلات" ربما لا تزيد على أمنية، أمل أحد الأتقياء ترمز له الصورة الأخيرة فى الرواية بزهرة مفردة، وحيدة، لا تفسير لها، جميلة جدًا فى وسط الحفر، على ظهر عربة مومياوات تقرأ كالآتى: "الجميلات لم يولدن بعد" هذا الإيحاء المتشائم يحمل إمكانية نقيضه المتفائل، تلخيص دقيق للمجتمع مفهوم جيدًا من جانب أرماح وتم التعبير عنه فى الحدث الرئيسى للكتاب، عن طريق الممثل العسكرى الوحيد للإمكانات الأخلاقية، وهو الشخصية المحورية (وصديقه المدرس)؛ هناك أيضًا الفأل الحسن المتأصل فى الانهيار المادى والأخلاقى لـ "غير الجميلات" كما يثأر التاريخ لنفسه منهن. دون أن نلطخ أنفسنا فى استعارة أرماح البرازية، هناك استعداد للمشاركة التى تحول صورة الزهرة إلى جنس برازى، مشخصًا رمزها فى شخصية البطل الذى لا يحمل اسمًا.

بعد ذلك العمل؛ حاول أرماح أن يلد "الجميلة" فى عملية التقدم الإبداعى لرواية "ألفَىْ موسم وموسم". إن عثمان سيمبين يقوم بدور القابلة فى روايته "قطع الأخشاب تبع الله"- God's Bits of Wood (Heinemann 1970) - عملية إعادة بناء لإضراب عمال السكة الحديدية الإفريقيين - ١٩٤٧ إنه عمل وصل إلى ما بعد الرواية فى تفاصيله

الدقيقة للقوة وللضعف الإنسانى، البطولة والتضامن الاجتماعى، ووصلت إلى مستويات ملحمية كما يحدث مع جميع الملاحم الجيدة التى تخلق الإنسانية من جديد. الجماعة الاجتماعية تكتسب أبعادًا نموذجية والأبطال يصبحون آلهة. حتى باندا المومس تؤلهً!

بكاياكو البعيد الغامض هو خلق بروميثى، بديل يحل محل الآلهة المستهلكة التى تصادف سوء حظها وفقدت صلتها بالعالم الاستعمارى. لا أخلاقى بمعناه الدنيوى للكلمة، بكاياكو يبدو أنه نحت منحوت من الذكاء النقى والكلى المعرفة.. ليس هذا لأن الصوت الإسلامى الراسخ فى الجماعة يظهر أنه خادع ورجعى، ولكن لأن بكاياكو قد صُوِّر على أنه يفهم ويتحكم فى المستقبل (أو على الأقل الطريق إليه) إنه يتفوق على جميع المراجع الأخلاقية ويشكل من خلال إرادته الصلبة المجتمع الفريد لخط السكة الحديدية إلى القوة التى تسلب من الإله الآخر، قوة الواقع الاستعمارى السامى. بالطبع إن لوحة بكاياكو إلى حد ما رومانسية.. هكذا إنه إنسان له أسرار، لا يقاوم النساء ويتحكم فى الجميع. بالنسبة إلى الطفل "Ad'jibid'ji" أدجيبدجى إنه الكمال، ظاهر التفوق على جميع البشر من حوله، وهو يمثل عالمًا موهوبًا تحس به بطريقة غامضة. "إنه يميل إلى الشعر وإن إدراكه للعالم ينطلق من عظمته المتأصلة فيه التى تبدو كالأقنعة البرونزية لإلهة إيفى" .. هذا تعليقه على الفتاة التى ينوى كسر قلبها.. هكذا، فإن العالم والناس يتحولون باستمرار مع توهجه المنعكس، لكن بكاياكو ليس إلهًا يمر على السحاب.. إن قوته تكمن فى موضع حقيقى بين اللحم والدم لإنسانية متقاتلة. إن لمسات العرف التقليدى والعلاقات مرهفة جدًا ولكنها تقول الكثير.. غير مسموح لهم بالشك فيما هو غريب ولكنهم يظهرون بصورة طبيعية من الوقائع التى تحيط بهم. هكذا فى السباق الحاسم فى داكار قُبيل صعوده المنصة، تأتى إليه امرأة طاعنة فى السن وتسأله إذا كان لا يزال له أمّ.. بكاياكو يقول إنه ليس له أم: "من اليوم فصاعداً"، ثم تقول هى ببساطة: "سوف أكون أنا أمك إذا مكثت فى داكار يا ولدى تعال وعش معى.. هناك مكان لك".

لقد أصبحنا على وعى بمجتمع جديد يولد، إن أيديولوجية سيمبين غير واضحة؛ فهو لا يسمح بالإقحام الخطابى لكن يجعله عضوياً فى عملية الميلاد. إن استراتيجية النجاح تحدد الحل الأيديولوجى الوحيد وتترجمه كيفما شاء . نظام للمساواة تم فرضه على الجماعة عن طريق الأهداف ومحن الإضراب، بمعرفة ضياع الكرامة الاستعمارية بفرضها لحالة متدنية على أهل البلد؛ التفرقة فى الأجور والتسهيلات الاجتماعية غير الكافية. على الرغم مما تقوله الكتب فإن توسع التعليم الأجنبى والمعدات العادية التابعة له التى تصحب عملية التلقين الأجنبى، التأكيدات بالتجدد الاجتماعى توضع بعناية على "الخواص الجوهرية للأخلاق فى المجتمع القائم، ملاءمتها وعلاقاتها العامة". إن الأحداث الرئيسية تظهر إلى الوجود بهذه العملية التأقلمية بما يجعل كلاً من الثورة والبنيات الاجتماعية الظاهرة عمليتى نمو يمكن وصفهما بالمحلية حقاً؛ لذلك فإن محاكمة ديارا مفجر الإضراب تتطور فى أصلها وفى حلولها إلى عملية تعليم وتربية للمجتمع كله .

عذاب تياموكو -- سكرتير لجنة الإضراب فى باماكو - يرمز إلى العملية بكاملها؛ استعداداته الدقيقة المؤيدة بشكوكه حول محاكمة ديارا العجوز مثيرة للشفقة بل مضحكة. ولكنها تشبه أوجاع الولادة إلى حد كبير. إن الإجراءات الأولى ضد قادة الإضراب أثبتت أنها غير كافية؛ كتائب الأمن لإدارة الضرب والحرق تبدو مؤقتة وتافهة.. تياموكو بحكم الغريزة يهتم بالأشياء المادية، ويجدها فى الممارسات المفقودة لشعب يقوده نحو هذا التقدير التزام بالكود التقليدى للسلوك الذى لا يجد فيه أى تعارض للدروس التى ألقاها بكايوكو من الحكمة الخارجية: "ليس من الضرورى أن تكون على حق فى الجدال".. يعيد الكلام كأنه محفوظات، "ولكن أن تفوز بهذا هو أمر ضرورى كى تكون على حق وألا تسقط ".. هذه العبارة من الكتالوج الأجنبى، ولكنه بالتزامن رفض أن يبتعد عن الأعراف التى تمثل له أساساً تقليدياً للتوافق الاجتماعى.

انظر صاديو، إن أباك هو أخو أبي، فأنت ابن عمي، شرفك هو شرفي، عار عائلتك هو عار عائلتي، هو ضياع شرف عائلاتنا جميعًا، لذلك فإننا لا يمكن أن نضرب أباك. (God's bits of wood, P.120).

لكن هذا الرفض يتكشف بعد ذلك فإذا به ليس محاباة للقرابة، بل ينبع من الملاءمة الطبيعية للعقاب مع مفهوم الكائن البشرى باعتباره جزءًا لا ينفصل عن محيطه الاجتماعي، ليس كصفر في معادلة ثورية. إن ابن ديازا يعتبر العقاب البديل أشد قسوة من الضرب؛ إذ يعلن "أفضل أن أموت". إن تياموكو الذى حرك العملية كلها ووصل بها إلى نقطة الختام، يعلن ذلك من جانبه إلى والد بياكايوكو (ونحن نصدقه).

لو كان هو أبى بحق، فسوف أفعل ذلك يا فاكيتا "Fakeita" أقسم بذلك فوق قبر أجدادي! ولو كنت أنت، إبراهيم باكايوكو فسوف يفعل الشيء نفسه (ص: ١٢٨).

عندما أقنع زملاءه فى اللجنة مؤخرًا بملاءمة هذه المناهج؛ انفجر بصوت عالٍ فى الترنم بترنيمة قديمة اسمها بامبارا تتغنى بمؤسس إمبراطورية مالى، السوندياتا "Soundiata".

نحن منجذبون لتأسيس دولة أيديولوجية، تترسم قواعد البِنَى الإنسانية والأخلاقية للماضى. والتكامل مستمر بطريقة تبادلية.. سيمبين "Sembene" يلفت انتباه التربويين إلى القيم الإيجابية فى "طريقة التفكير" بين البيض من الأجانب، ويؤسس مجتمعه الجديد على الجانب الإيجابى فى الوعى التقليدى. المحكمة الشهيرة التى انعقدت فى مذكرات تياموكو عن ممارسات مشابهة أخذت من كتاب "مكتوب بلغة الرجل الأبيض"؛ وتركت النطق بالحكم للحكمة التقليدية. وبطريقة مؤثرة وفعالة؛ فإن فاكيتا الذى اقترح ذلك الحكم هو فقط بالصدفة رجل عميق التدين، مسلم، والنقيض للشريك السمين الحادقى مابيجو "El hadki Mabigue". لقد ظلت الإجراءات دنيوية .. إن الحكم الذى نطق به فاكيتا فى تلك المحاكمة لا يستعير شيئًا من الحكمة الدينية، بل من سيكولوجية تتسم بالدهاء الإنسانى واعتقاد فى القيم الزائلة لـ "الإطار التقليدى"؛ وهو نظام كان

هو "نظامنا"، كان وجوده "ذا أهمية بالغة لحياتنا" لقد نقر على الوتر الصحيح وتبنى المجتمع حكمه فى صمت.

وكما يحدث مع معظم الكتابات التى تهتم بعملية الثورة المنظمة، فإن النظر لعملاء الاستعمار - على الرغم من أنهم يشكلون مكوِّنًا مهمًا من مكونات الصراع - يتم من زاوية الحقد والكراهية فقط. لقد تضاءل ظهورهم فى الدرجة بما يؤدى إلى تكبير البداية الإيجابية لظهور المكونات المحلية. على الرغم من أن وجودهم وأفعالهم تهيئ ساحة للصراع؛ فإنهم يتضاءلون ضمن العلاقات النسبية إلى درجة العامل المساعد فقط، ولا يهتم المؤلف بمصيرهم إلا بالقدر الذى يضىء فضائل الرؤية الجديدة للمجتمع. سيمبين "Sembene" هنا يمثل تناقضًا لرؤية أى كيوى أرماح "Ayi Kwei Awmah" التى تمثل عملية إزالة الأعشاب لتطهير الأرض لمنشآت المدينة الجديدة؛ إنما يعطى ظهورًا قويًا للحقد ضد العوائق الأجنبية. ولا حتى سادية برناديني العنصرى المجرم تنجو من الواقع الغالب لمجتمع السافانا الخاص بسيمبين. إن رُواقية ضحاياه هى الصورة الباقية، كما كان ضعفهم وخيانتهم الداخلية فى المواجهة مع عمليات القمع الاستعمارى. إن استسلام سيمبين الوحيد إلى عدالة الندم والتكفير؛ يبدو أنه سيُمارس ثانية - فى معارضة أرماح - فى تصوير موضوعى قُدم فى نهاية مارس فى "الفاتيكان" المركز الرئيسى الأوروبى، بما يعنى أن المستعمر القاهر يحمل معه بذرة تدميره . إن النجاح بهذه الدرجة الجيدة فى جعل الوجود الأبيض غير ذى صلة بالعمليات العميقة فى تاريخ شعب فى إعادة تشكيل هويتهم المضطربة؛ يبدو سيمبين كأنه يعرض كلمات أسطورة جوبا- الأغنية- التى تنتهى بها الرواية بصورة مدهشة.

من شمس إلى أخرى

دام الصراع،

والقتال معًا، غطاهم الدم

لقد شقوا بطون أعدائهم "Transfixed"

لكن طوبى للرجل الذى يقاتل

بغير حقد..(ص: ٣٣٣).

سوف نستخدم كامارا لاى "Camara Laye" كى يلخص لنا هذه العملية الخاصة بالاستعادة الفنية، وإن كان هناك عدد من النقاد الذين جعلوا عمله عملاً جداليًا، كى نقبض باختصار على الخيال العلمانى الذى يعيد خلق الأسطورة (علم الجن والعفاريت حسب رأى إستودارد). بما أن العالم الغريب جدًا للرموز والأخلاق والقيَم يجب أن يتأصل فى مكان ما، فإن الصور الحقيقية للواقع الإفريقى تعطى هؤلاء الكُتَّاب حرية خيالية؛ فهى صور مألوفة وقريبة المنال؛ فلا تحكمهم قيود أرثوذكسية جامدة مثل تلك التى يحصلون عليها فى قوالب رمزية إسلامية ذات توجه مسيحى.. توليفة طبيعية والعملية المستمرة لهذا النشاط هى حقيقة المناهج الميتافيزيقية الإفريقية، الطبيعة المرنة للرموز الميتافيزيقية الإفريقية، سواء تم التعبير فى مصطلح الآلهة أو أحداث طبيعية، المادة أو الحرفة هى نعمة واضحة لتيسير التدفق الكامل للخيال، هذه أسباب كافية.. لماذا أخذ الكاتب الإفريقى يعزف عن السجود شيئًا فشيئًا أمام المذابح الإسلامية أو المسيحية على الرغم من جاذبيتها التى لا تنكر. إن أرضية استكشافات وانفجارات الكاتب الإفريقى الاجتماعية، أعباءه التاريخية، استكشافه للرؤية لا يمكن أن تتجاهل هذا الحصاد لوقت طويل. لقد بدأت العملية فعلاً.. إن ما يقوم به كامارا لأى من مزج للخواص الصوفية للحرفة، العلاقة الظاهرة بين اللحم، الكلمة، النشاط والعالم الموضوعى؛ تخلق انسجامًا كوزموجينيك كاملاً فى كل أجزاء كتابه مراثى "الطفل الأسود"- The Dark child (Collins,1955). إنه عرض حاذق لرؤية العالم الإفريقى يختلف اختلافا جذريا عن الرؤى الأخرى التى سبقت الإشارة إليها. لو أتيح لنا الحق بصورة مطلقة لقلنا هذا التعبير: "رؤية للعالم بتفضيل للديانة"؛ حيثما تقع هذه التجليات الجمالية تحت نظرنا، لأن التعبير السابق أكثر استدعاء لآمال أساسية تحوز القبول بالكوزموجونيك الأساسى بالنسبة إلى الواقع الإفريقى بصفة خاصة. مقارنة بما يمكن أن يقال بدقة إنها عمليات دينية فى مجتمعات أخرى، فإن توافق الوظائف الإنسانية والظواهر الخارجية والافتراضات عما فوق الطبيعة الإنسانية داخل

الوعى الفردى؛ تظهر كعملية تعديل ذاتى فى مزاجية العقل الإفريقى، حيث يكون الوسيط الشعائرى مطلوبًا وأن يتم القيام به كنشاط إنسانى ليس كفصل من فصول العبادة الموجهة للفراغ.. هذا هو الذى يؤدى إلى تفصيل "رؤية للعالم" كلية كونية أكثر كثيرًا من "الدين"، والأدب الذى يقوم بناءً على هذا المفهوم يختلف عن الآداب الأخرى بأنه يكشف عن تمجيد علاقات فى حالة دوران متواصل بين الإنسان وبيئته تعلو على النمط الجامد للوجود الذى فرضته آلهة مغربة .

بوضوح أقل من عمله الأول "الطفل الأسود"، فإن كتاب الإشعاع الملكى "The Radiance of th King" يحدد مجمل هذه الرؤية[٤]؛ باختياره شخصًا غريبًا – كلارنس – للدور المحورى، فقد مضى كامارا لاى كى يرسم خلاصة للقيم فى عالم بالتأكيد أشد اتساعًا وأكثر تنوعًا من رؤية العالم الإفريقى التقليدى فى روايته شبه الأوتوبيوجرافى. تحمل العملية إعادة تقييم ضمنية، لأى مشروع ثورى فى نطاق الأدب الموجود على أرض إفريقيا فى ذلك الوقت. الحيلة فى حد ذاتها هى عكس ما هو متوقع، المكتشف لمجاهل إفريقيا هو البطل النقيض. نظير للشخصية الشروبينيوسية التى لم يسمح لها بأن تترجم القارة لسكانها، فالحدود تبقى دون تحديد أو (ترسيم)، المواصفات الأنثروبولوجية يتم إغفالها.. إن علم المناهج الميثودولوجى الخاص بكامارا لاى يملأ الأرض، يستخدم معايير معتمدة للعلاقات الاجتماعية. الحادثة الرئيسية هى فى الحقيقة عملية تربوية؛ فشكل العقلانية الغربية التى يحملها كلارنس لا يمكن تطبيقها على المناهج التى يقابلها؛ فقيمه غير مقيدة، مهاراته لا تتصل بالأوضاع؛ لكن النظام يعمل من أجل أفراد المجتمع، فهو يقوم بعملية التوفيق بطريقة ظاهرة، كما يقدم الإشباع لشخصية الفرد داخل المجتمع ويربط الإنسان وبيئته فى داخل حياة تكاملية.. يجد كلارنس أن تقييمه الذاتى لا يحمل أى استجابة لاحتياجات وتقدير لهذه البيئة. إن

---

(4) Camara Laye, the Radiance of the King, Translated by Jams KirKu

كامارا لاى، الإشعاع الملكى، ترجمة جيمس كيركوب.

تقديره الذاتى أخذ يتآكل تدريجيًا، وأسعاره تنخفض بسرعة، حتى أصبح أخيرًا مستعدًا لقبول أى عمل مهما كان وضيعًا - حتى لو كان "صبى طبال"- إن تعليمه لا يزال ناقصًا. الطبل - كما يعرف - هو فن معقد بدرجة عالية، يتضمن حسن الاختيار، التدريب والتدرج الوظيفى، يشتمل على دمج وظيفته فى الفهم الشامل للمجتمع. فوق كل هذا، فإنه يغوص فى جوهر الأشياء والذى منه فقط يمكن للظاهر والحقيقى أن يستمدا المعنى. وكيف يمكن له - بحساسيته الأجنبية البيضاء- أن يستدر من الطبلة ذلك العالم الداخلى للمعانى. على الرغم من أن أرضية الحدث غير محددة، فإن كامارا لاى يوظف هذه الحيل الاستعراضية للفن وللوظيفة كى يجسد فى لحم ودم عالمه الأمريكى الغامض. إن احتفالات الملكية تخدم هذا الهدف بين أهداف أخرى: كذلك المذهب الإبداعى لديالو الحداد، ربما يكون به قليل من الوعى الذاتى، لكنه على الرغم من ذلك؛ فهو جزء من المحاولة لاستدعاء البعد "الجوهرى" للظواهر الإبداعية مثل ذلك الذى يحدد معالم وشكل الرؤية فى النحت الإفريقى.

بعد أن تطهر من معظم تكلساته الثقافية، اكتشف كلارنس أن ذلك الشىء الذى دفع للإيمان به كان فترة من الانتظار الطويل والمريح للملك، كانت هى فى الحقيقة فترة خصوبته. وبغير علم منه، قام بالوفاء بما قدر له فى مجتمعه، كحصان ولُود "Stud" فى حريم نابا؛ حيث باعه له شحاذ محتال باعتباره عبدًا. أحد التفسيرات المغرية لهذه الواقعة هو أن كلارنس أكمل فقط الحكم التاريخى للمحتل الأبيض، انتشار بقع التهجن الثقافى القبيحة على وجه القارة. أو ربما كامارا لاى قد شرع فى تقديم تحوير لعظات التعايش مثل سنجور، حتى إن الخميرة الآن بيضاء اللون (وما زالت معدنية) والعجين أسمر.

إن وقائع هذا العالم الإفريقى قد تطهرت من رائحة الصنان. وإن كانت لغة التفاهات الدنيوية تتطلب غالبًا لمحات ذات مضمون صوفى. إن موضوع كامارا لاى الرئيسى هو إعادة تأسيس واقع ثقافى متناغم، بصلاحيته الضمنية وانغلاقها بدرجة لا تسمح بنفاذ الشروح من خلال وجهات نظر أجنبية. إن المنطق الذى يجمع الحديث معًا: هو مزيج من لغة "Zen" ومنطوقات الآلهة الإفريقية المليئة بالحكمة - إيفا ربما؟

اختراق عالم لاى الإفريقى ممكن فقط عن طريق الانغماس السلبى فى واقعه. كلٌ يُبْدى مظهراً بارزًا لهذا الواقع لا يمكن الاستغناء عنه لاكتمال فصله عن العالم الغربى، وعن المفهوم الإفريقى التقليدى ذى البعد الواحد - وهى عملية خلق أنثروبولوجية كبيرة - فإن القيمة الأخيرة لما قام به كامارا من إعادة بناء مهمة بصورة واضحة للمؤلف بالقدر نفسه الذى واجه به الإحساس بواقع غربى . لقد أفلتت هذه الفكرة من كثيرين من نقاد كامارا، أو ربما لم تفلت. إن التحدى الغامض حتى لأصل العالم الإفريقى ربما يكون غير مقبول، بمعنى أنه يغوص فى أعماق جوهر ما هو مستعد أن يتم التسليم به.. إنه يهدد أمنه المتخيل، إحساسه الواثق بالهوية والانتماء. إن عالم وليم كونتون فى كتاب "الإفريقى" بالنسبة إلى هؤلاء النقاد هو عالم أكثر صدقًا، أقل جاذبية، يمكن التحقق منه عن طريق إحصاءات السياحة.

بعض المعوقات التى تواجه عمل كامارا هو بالطبع حقيقى.. جزء من الرواية منقول من كافكا بصفة خاصة. أحد النقاد فى حوار طاولة مستديرة صرخ صرخة حزينة أعرف أنها آتية من أعماق القلب "لكن كيف يمكن لإفريقى أن يكتب مثل كافكا؟".. الإجابة هى: لماذا لا ؟ لكن ذلك لا يجعلنا نستنتج أنه بالضرورة يمكن لكاتب- كما هو فى رواية "شعاع الملك"- أن يشير إلى تنصيص الشخصية؛ لكن توصيف هذا الناقد لما هو مضاد لكافكا، يشبه ما يضعه معظم نقاد كمارا فى مجلة "Presence Africaine". إن عرض المجتمع الإفريقى يتم بتصوير كل قطعة وكل أغنية تمدح الملك متاحة فى سجلات اليونيسكو. إن رواية "شعاع الملك" تتجاوز المظاهر الخارجية للأنثروبولوجيا؛ فهى تبنى حياة شبه أسطورية فيها جوهر الواقع. فى تقديم نموذج مفقود أو مختفٍ فإنها تقدم معيارًا للواقع الإفريقى الأعمق؛ وهو نموذج غامض ومعقد فى معارضته للنموذج الأبسط والأكثر طبيعية الموجود فى متناولهم. فى إحدى إجاباته النادرة لنقاده (Africa Report, 17May 1972)، يؤكد كامارا لاى أنه قد شغل نفسه باستنباط قيم معينة من المجتمع الإفريقى التقليدى، بإلقاء الضوء على هذه القيم تأكيداً للحضارة السوداء، كان يشعر بأنه يبتدئ عملية إعادة تقييم هى - فى حد ذاتها- ثورية فى الموقف المعادى للاستعمار. قيل هذا بالإشارة إلى قصة "الطفل

الأسود"– L'enfant Noir، إن ما يهمنى أكثر هى الصفة اللا زمنية لهذه القيم الخاصة فى ثقافتنا. إن استنباط هذه "الصفة غير الزمنية" هو منهج العمل الأخير. على الرغم من الانصهار الصوفى فى النهاية، فإن القيم الجمالية لهذه الرواية هى قيم علمانية، مبنية على انسجام العلاقات الاجتماعية والمهام الإنسانية. إن "شعاع الملك" تبقى هى أول جهد خيالى نحو قيم جمالية أدبية حديثة، وهى دون شك إفريقية وعلمانية.

السؤال الذى يجب أن نواجهه الآن هو: كيف يتأتى أنه على الرغم من قيم الفهم الذاتى المحمودة لهذه وتلك من الأعمال، كيف يمكن أن نتخيل موقفًا معاديًا تجاه الإجماع البروجراماتى فى الرؤية العلمانية للزنوجة؟ لا يوجد شىء من هذه الأعمال يمكن ترجمة مثلها على أنها تحقيق لمبادئ استعادة الهوية الجنسية التى تتجسد فى مفهوم الزنوجة، لكن الزنوجة تستمر فى إثارة ما هو أكثر من نفاد صبر موضوعى بين الأجيال الأخيرة للكُتّاب والمثقفين الأفارقة، بالإضافة إلى ذلك علينا أن نتذكر مواصفات جادة أو انسحابًا تكتيكيًا من مفهوم الزنوجة بواسطة عدد من الكتاب الذين ساعدوها فى البداية.

إن رؤية الزنوجة يجب ألا نقلل من قيمتها أو نستصغرها: فما حدث من خطأ معها محتوى فيما سبق أن عبرت عنه سابقًا على أنه مكيدة أيديولوجية إبداعية تهدف إلى تزييف أساس الهوية مع الرؤية الاجتماعية. هذه الرؤية – فى حد ذاتها – كانت محاولة لاسترداد وضعها الشرعى وإعادة هندستها للذات العرقية، وهى تأسيس هوية إنسانية متميزة وتمجيد للصفات المقموعة على مدى طويل (ربما على قاعدة زمنية طويلة المدى، كتحالف عام مع العالم الذى انتزعت أملاكه). فى محاولة تحقيق هذا الهدف الجميل، فإن الزنوجة مضت على طول طريق التبسيط الشديد. إن إعادة خندقتها للقيم السوداء لم يسبقها جهد عميق للدخول فى منهج القيم الإفريقية لأنها مجدت الظاهر. إن نقاطها المرجعية تلونت كثيرًا بالأفكار الأوروبية حتى فى الوقت الذى كان فيه رسل هذه الحركة يعلنون عن أنفسهم بتعصب إفريقى. فى محاولة لدحض هذا التقييم الذى خضعت له الهوية السوداء، تبنت الزنوجة تقاليد المانوية الموحدة فى الفكر الأوروبى وأصابت بها ثقافة هى فى معظمها غير مانوية أساسًا،

فهى لم تقبل البنية الديالكتيكية للمواجهات الأيديولوجية الأوروبية فقط، ولكنها استعارت من عناصرها ذاتها لغتها العنصرية .

على سبيل الاستطراد، دعنا نوسع تدرج سارتر للزنوجة باعتبارها "التعبير الأصغر لتقدم ديالكتيكى": فالتأكيد النظرى والعملى لسيادة الرجل الأبيض هو أطروحتها؛ وضع الزنوجة كقيمة مناقضة هو قاع السلبية(٥) هذا هو الوضع الذى وجدت فيه الزنوجة نفسها.. نحن نعرض قضيتين منطقيتين من قضايا الفلسفة العنصرية التى أبرزتها إلى الوجود:

(أ) إن الفكر التحليلى هو علامة التطور الإنسانى الرفيع .

الأوروبيون يستخدمون الفكر التحليلى.

لذلك فإن الأوروبيين على درجة رفيعة من التطور.

(ب) الفكر التحليلى علامة على التطور الراقى.

الإفريقيون غير قادرين على الفكر التحليلى.

لذلك فإن الإفريقيين لم يصلوا إلى درجة راقية من التطور.

(لأن "الفكر التحليلى " يحل محل الابتكار العلمى... إلخ) .

إن التقدم الديالكتيكى فى تاريخ هاتين القضيتين المنطقتين لا حاجة بنا للتركيز عليه؛ فالأوروبيون فى غاية التطور.. الإفريقيون ليسوا متطورين، من أجل هذا أخذت العبودية والاستعمارية مبرراتها الأساسية من هذه المقدمات الزائفة؛ لكن مزاج العصور – سواء الضمير الليبرالى الأوروبى والإصرار الجديد من جانب ضحايا

---

(٥) هذه وجميع الاقتباسات الأخرى من سارتر مأخوذة من مقاله "أورفيوس الأسود" فى تقديمه ديوان شعر ليوبولد سنجور "مختارات من الشعر الزنجى والملاجاشى الجديد باللغة الفرنسية". مطبعة جامعة فرنسا، ١٩٤٨ .

المركزية الأوروبية وديالكتيبها - يطالب بإعادة صياغة للمقدمات والنتائج، مفضلاً طبعا حتى لأوروبا الليبرالية النتائج فقط. ومن الغرابة أن الزنوجة قد أعطت موافقتها لهذه الطريقة المنحازة، وقبلت قبولاً كاملاً مقدمتَى القضيتين كلتيهما، ونتيجة (أ) تبرر تعليق سارتر أن التأكيدين النظرى والعملى لتفوق الرجل الأبيض كانا هما القضية التى تم تبنيها بكياسة وكان الفشل مطلقًا فى نقضها. إن نتيجة (أ) لم تواجه بعد بأى تحدٍّ، وإن كانت المحاولات قد بذلت لإعطاء تعريفات جديدة لما يمكن أن يحل محل التطور الراقى. كان على الطريقة أن تعيد تركيب (ب) كلية فى حين تترك (أ) دون أن تُمس. هناك الغلطة الأولى.. لم تحاول الزنوجة أن تحرر الأجناس السوداء من عبء قبولها .. حتى المقدمة الثانية من (أ): "إن الأوروبيين يستخدمون الفكر التحليلى" عرضت بطريقة مضللة، لأنها تتضمن تفرقة عنصرية فعلاً وهى التى تقذم الحجة الرئيسية. ألا يثبت تفاهة التمرين كله إذا استبدلناه بأن "الإنسان قادر على الفكر التحليلى؟"، دعاة الزنوجة غير قادرين، فقد قبلوا قاعدة معركة التحاملات الناتجة عن المركزية الأوروبية والشوفينية العنصرية. وتحركوا لاستبدال القضية (ب) بنسخة معدلة (س):

الفهم الفطرى هو أيضا دليل على التطور الإنسانى.

الإفريقيون يستخدمون الفهم الفطرى

إذن فالإفريقيون على درجة عالية من التطور.

(بالنسبة لـ "الفهم الفطرى"، استبدل الرقص، والإيقاع.. إلخ).

التقدم الديالكتيكى الذى تحرك- منطقيًا بدرجة كافية- من التعديلات مستعرضاً عالمية الزنوجة، إنما بُنى على قضية (أ) و (س)، منتهيًا إلى تعايش فى ثقافة إنسانية - هى الخميرة السوداء فى رغيف معدنى أبيض. كيف أمكن للغلطة أن تقع حتى إن الفروض فى (س) أزالت الإهانة المتأصلة فى (ب) التى كانت مجرد تطور افتراضات عنصرية فى (أ)؟ قالوا: أوه، نعم. إن سادة العالم على صواب. (Gobineaus) الإفريقيون لا يفكرون ولا يبنون، لكن هذا لا يهم والسبب: انظر إنهم يعيشون على

الفطرة! ولذلك تحركوا لإقامة أساس رومانتيكى، واثقين أن أصداءه الإيقاعية سوف تسقط النتيجة الكريهة للفرض (ب) التى رفضت بالطبع أن تزول.. كيف يمكن بعد أن تسلحت مقدماتها باستمرار بتأكيدات مثل هذه :

الحساسية العاطفية، العاطفة زنجية تماماً مثل العقل بالنسبة إلى الإغريق.. المياه تتماوج مع هَبَّة النسيم .. كل روح غير محمية تهب مع كل ريح، فتسقط ثمارها قبل النضوج؟ نعم، بطريقة واحدة. الزنجى غنى بالمواهب أكثر من الأعمال[٦]!

هذا ليس حكماً من قِبل الأدب والقنوات التى نشأت عن الزنوجة، تجريد غير نزيه . لقد سجنت الزنوجة نفسها فيما كان دوراً دفاعياً أوَّلياً، على الرغم من أن نبراتها كانت خشنة، معانيها مطاطة واستراتيجيتها عدوانية. لقد قبلت بواحدة من أكثر اللعنات العنصرية، وهى أن الرجل الأسود لا يملك شيئًا بين أذنيه (مافيش مخ) واستمرت فى تدمير قوة الشعر من أجل تمجيد هذا التبرير المصطنع للهيمنة الثقافية الأوروبية. فجأة أخذوا يحثوننا على أن نهتف لأولئك الذين لم يبتكروا شيئا، أن نهتف لأولئك الذين لم يستكشفوا المحيطات أيضًا. الحقيقة مع ذلك، أنه لا يوجد مثل هذا المخلوق .. استنباط محزن أفلت بلا شك من الفرحين بمثل هذا النفى (Negativism)، إنهم الشعراء وحولوا أنفسهم إلى مداحين للعجز الإبداعى .. فهم يقترحون شيئًا غريباً على رؤية العالم الإفريقى؛ حتى أصبحت هناك نوعيات جافة من الروح الإبداعية، ذلك أن الطاقة الإبداعية ليست مصدراً سلسًا يتدفق منه التجدد الإنسانى. الفكرة ذاتها الخاصة بفصل مظاهر العبقرية الإنسانية؛ فكرة غريبة على رؤية العالم الإفريقى. الخضوع الذاتى للحيل العملية التى خلقها الإنسان بنفسه، هو بالطبع شىء آخر،.وهو بالمثل غريب على الروح الإبداعية الإفريقية، لكن أنصار الزنوجة لم يشيروا إلى ذلك؛ فقد ذهبت دعايتهم للتفرقة الإبداعية إلى ما هو أعمق كثيراً .. وإحدى نتائجها الفرعية

(٦) العبارة التى تحتها خط من عند وول شوينكا وبقية الفقرة من أقوال سنجور.

السيئة الحظ هو تصاعد النرجسية التى اشتملت على تأملات ذاتية محاصرة فى الجلال التراجيدى المفترض للمحنة الثقافية.

هكذا، وبصراحة فى أدنى طبقات هذا الشعر، تقابل :

هنا نقف
أطفالاً منفوخين
فى توازن بين حضارتين
نجد أن التوازن مؤلم
يحث على شىء يحدث
ليدفعنا فى طريق أو آخر
ونحن نبحث فى الظلام عن يد معينة
ولا نجد شيئًا.
لقد تعبت، يا إلهى، تعبت
تعبت من التعلق فى منتصف الطريق
لكن إلى أين يمكن أن أذهب؟[٧].

بعض النقاد - عن طريق أخذ هذا النظم على محمل أكثر جدية مما تتضمنه اللغة أو الإنشاء - حاول أن يرى فيه وجهًا من وجوه التطور أعطته الزنوجة إجابة حاسمة. لقد قدم أوريان روسكو هذا الاقتراح فى قصيدة "أم من ذهب[٨]" أنا لا أوافق.. هذا

(٧) مابيل سيجون فى فرنسا أديمولا، تأملات، مطبعة الجامعات الإفريقية، لاجوس ١٩٦٢، ص ٦٥.

(٨) روسكو، الأم ذهب، مطبعة جامعة كمبريدج ١٩٧١ ص ٦٥.

النوع من الشعر كان بالطبع نتاجًا للزنوجة، لكن ليس من ممارسيها.. المحنة هى محنة الوعى الذاتى. السؤال فى ذيل القصيدة يبدو خطابيًا، وكأن الكاتب ليس له أدنى اهتمام بالإجابة.. كان هذا جزءًا من ذاتية مصطنعة بواسطة حفنة من الكُتَّاب بعد أن كشفت الزنوجة لهم الفكرة الجذابة جدًا أن عليهم أن يبدءُوا بالبحث عن إفريقيتهم .. كانوا حتى ذلك الحين، يدركون أبدًا أنها مفقودة. إن فرصة خلق قدر كبير من الأميال من تلك الخسارة المأساوية الكبيرة: فرصة لا يجب ضياعها ولسوء الحظ - كما حدث فى المثال السابق - لم تكن مقترنة بالموهبة الشعرية!

كان هذا أحد المنتجات الفرعية السيئة للزنوجة، القلق المحبط من تدنِّى الإنجاز. على العكس: كانت هناك نتف خلابة من الاحتفال الغنائى فى تلك الحفريات الخاصة بالذات العنصرية الزائلة، مثل هذه السطور المألوفة لبيراجو ديوب "Birago Diop" إنها بعضُ من أفضل ما جاء من حركة الزنوجة؛ لأن الاعتقاد الذى تحمله هو دليل ذاتى. إن القصيدة ليست مانيفستو فى شكل أبيات منظومة، ولا تدعى أنها جماع الرؤية الخاصة بنشوء الكون التى أدت إلى ظهورها، فقد تبدو أحيانًا وعظية، مثل معظم أشعار هذه الحركة، لكنه الحماس الهادئ للمبتدئ. الغريزة المشتركة للمنشد الذى اختبر الانغماس فى بُعْد معين من أبعاد الواقع ويعلن عنه من داخل امتلائه الروحى، بسبب محتواها الغنائى غير العادى بالواقع العضوى للعالم الإفريقى، فسوف أقتبسها بالكامل:

* تنفس

أنصت كثيراً للأشياء

أكثر مما تنصت للأقوال

فصوت المياه يصدح بالأغانى

وشعلات اللهب تصرخ وتصيح

والرياح التى تجلب

الأشجار كي تتنهد

هي الأنفاس الخارجة من صدور الموتى.

فهؤلاء الذين قضوا لم يذهبوا بعيداً

بل يسكنون بين الظلال المظلمة من حولنا

إنهم في الظلال التي تذبل صباحا.

فالموتى ليسوا تحت التراب .

إنهم في الأشجار التي ترتعش،

إنهم في الغابات التي تبكي،

إنهم في مياه الأنهار،

إنهم في المياه التي تنام،

إنهم في الحشود، إنهم في داخل البيت.

الموتى لا يموتون أبدا.

* * * *

أكثر مما تنصت للأقوال

صوت المياه يصدح بالأغاني

وشعاعات اللهب تصرخ في الفضاء

والرياح التي تجلب الأشجار

لكي تتنهد

هي الأنفاس الخارجة من صدور الموتى

الذين لم يغيبوا عنا
الذين ليسوا تحت التراب
هم الذين لم يموتوا أبدا

أولئك الأموت لم يغيبوا عنا أبدا
إنهم في صدور الزوجات
إنهم في صيحة الطفل المستاء
والنيران التي تتفجر حياة،
فالموتى ليسوا تحت التراب
إنهم في النيران التي تشتعل في هدوء
إنهم في العشب الذي تدمع عيناه ،
إنهم في الصخور حيث تهب الريح الشاكية
إنهم في الغابة، إنهم في سُدة البيت.
فالموتى لن يموتوا أبدا.

* * *

أنصت كثيرا للأشياء
أكثر مما تنصت للأقوال
فالموج يغني للمياه
وصيحات اللهب تصرخ في الفضاء
والرياح التي تجلب الأشجار

كى تخرج التنهدات
هى أنفاس الموتى

* * * *

وتكرر كل يوم
العهد حيثما يقال
أن مصيرنا مرتبط بالقانون
وأن من صار من الموتى ليسوا أمواتًا
بالنسبة إلى الأرواح التى تتنفس أقوى منهم
نحن محكومون فى الحياة بهذا القانون القاسى
وبهذا العهد نحن مقيدون
بأعمال هؤلاء الذين أنفاسهم تموت
على الفراش وعلى ضفاف النهر،
بالأعمال التى ترتعش أنفاسها
فى الصخور التى تشكو والأعشاب التى تصرخ
بالأعمال التى ترقد فى الظل
كى تضىء وتنمو فى الأعماق
فى الأشجار التى ترتعد، فى الغابات التى تبكى
فى المياه التى تتدفق والمياه التى تنام،
للأرواح التى تتنفس وهى أقوى منهم

التى أخذت أنفاس الموتى بلا موت
من الموتى الذين لم يغيبوا عنا
من الموتى الذين ليسوا الآن تحت التراب.

* * * *

أكثر مما تنصت للأقوال
فصوت المياه يصدح بالغناء
وشعاعات اللهب تصرخ فى الفضاء
والريح التى تجلب الأشجار كى تتنهد
هى أنفاس خارجة من صدور الموتى(٩).

الآن هذه القصيدة تنقل لنا جانبًا مهمًا، بل وأساسيًا لرؤية العالم الإفريقى التقليدية وتبقى فى نطاق هذا العالم. لا يوحى ديوب هنا بأن الإفريقيين يعجزون عن صنع الآلات التى تساعدهم فى الحفر لدفن جسد الميت الذى لم يمُتْ. كل جهد طبى لا يتم لحفظ الحياة إلا بعد فوات الأوان. ولأن المرض والعلاج يتقرران بالحاسة الفطرية بدلاً من الأجهزة المتطورة فى الأبحاث الطبية والتدريبات العشبية، والجراحية والتحليل النفسى.. لسوء الحظ، فإن كتلة الشعراء المناصرين للزنوجة لم يقتنعوا بحصر إعادة تعريفهم للمجتمع بهذه الطريقة!

يجب ألا نُفاجأ بأن معظم التصريحات الدوجماتية حول الرؤية القوية للزنوجة أصدرها مثقفون أوروبيون؛ وأن هذه التصريحات ما هى إلا طعنات أيديولوجية فى

(٩) شعر فرنسى - إفريقى، ترجمة جون ريد وكليف ويك، (Henemann 1964, P -25).

الظهر. هناك نوع من العدالة الاجتماعية في هذا، وبعد أن أقامت الزنوجة حجر زاويتها على أساس تقليد فكر أوروبي - مهما كانت شجاعتها في عكس مفاهيمها إلى النقيض (تاركة أصولها دون أن تمس)، فكان أساسًا منبوذًا جديرًا بالرسم فيه، لا وبل تم اعتباره حالة تَبنِّي حميدة من جانب بعض المصالح الأيديولوجية الأوروبية .. وهذا شيء كان يجب أن يعيش في موقعه الصحيح، واستحق أن يعتبر نتاجًا وتبرئةً لأرض منفصلة وحضارة لم تحدث لجان بول سارتر الذى اقترح أن يستمر تعاطى الزنوجة وشربها أدبيًا تحت الترابيزة.. لم يكن ذلك بالأمر الصعب: فالزنوجة قد خدرت وغابت عن الوعى مسبقًا بفعل افتراضاتها المسبقة.

الزنوجة هى انحسار المد المنخفض "Low ebb" فى التقدم الديالكتيكى.. الجزم بأن تفوق البيض نظريًا وعلميًا هو الأطروحة (القضية): دور الزنوجة كقيمة مناقضة هو المرحلة السلبية، لكن هذه المرحلة السلبية لن تقنع الزنوج الذين يستخدمونها، وهم على وعى جيد بهذا.. فهم يعرفون أنهم يهدفون إلى تآلف إنسانى أو تحقق فى مجتمع غير عنصرى. الزنوجة سوف تدمر نفسها حتما؛ إنها الطريق والهدف. الوسيلة لكنها ليست الغاية .

كما صرح فانون فى حزن: "وهكذا، فلست أنا الذى أعطى معنى لذاتى، لكنه المعنى الموجود هناك من قبل، الذى ينتظرنى".

وما هذه الغاية التى تصورها سارتر؟ هى الاستعلاء على المفاهيم العنصرية والانحياز إلى كفاح البروليتاريا. مثل جميع المفكرين الأيديولوجيين الذين يتجاهلون وجود أو يزعمون عدم وجود العوامل التى لا تلائم إطار المنظور الأيديولوجى؛ يتجاهل سارتر حقيقة مهمة وهى أن الزنوجة مخلوقة بواسطة فئة صغيرة من النخبة لحسابها.. فالبحث عن هوية عنصرية قامت بها قلة قليلة من الأفراد منبتة الجذور ليس فقط فى باريس لكن فى عاصمة المستعمرات الفرنسية؛ وفى الوقت نفسه الذى كانت فيه هذه الظاهرة تحتل مكانها، لو قُدِّر لنا أن نقوم بمسيرة داخل إفريقيا الحقيقية، فى وسط الشعب الحقيقى الساكن فى العالم الإفريقى؛ لتكشَّف لنا أن هذه الملايين لم يتأتَّ لها

فى أى وقت من الأوقات أن تشك فى وجود زنوجتها.. هذا هو السبب، فإنه حتى فى عاصمة دولة مثل السنغال التى تتخذ الزنوجة كأيديولوجيتها الرسمية لنظام الحكم، فإنها تظل من قَبيل حب استطلاع كتلة من الشعب وعلامة تجارية مستهلكة وتعبير غير اجتماعى حتى بين شباب المثقفين والأدباء .

أما بخصوص حلم سارتر الوهمى من أنها سوف تمضى خلال مراحل من التطور وتدمج نفسها فى نطاق الكفاح البروليتارى، فإننى أظن أنه من الواضح أن الزنوجة كانت ملكًا لنخبة من المثقفين البرجوازيين، ولذلك فهناك احتمال كبير جدًا بأنها لن تكون أكثر من سلاح تفرقة فى الظهور النهائى لأى حركة كفاح ثورية قومية حيثما يمثل حملة أعلام الزنوجة النخبة المالكة للسلطة، لكن سارتر لم يكن ساذَجًا، هو فقط مثل أى مفكر أيديولوجى موثوق به، صنَّف هذه الحركة الاستعمارية على أساس أنها نابعة من عملية التكيف الثقافى للثقافة الأم. لقد افترض بطريقة صائبة أن أى حركة تؤسس على النقيض الذى يستجيب لفسلفة ديكارت: "أنا أفكر إذن أنا موجود" مع "أنا أشعر لذلك فأنا موجود"، يجب أن تكون خاضعة للحتمية الديالكتيكية التى صنعت كل هؤلاء الخاضعين لقوانين سُنَّت لهم على أساس الخبرة التاريخية الأوروبية، كيف كان له أن يعرف، إذا كان شُرَّاح الرؤيا العامة للزنوجة أنفسهم لم يعلموا أن العالم الإفريقى لم ولن يحتاج المشاركة فى تاريخ حضارات سجينة المانوية السياسية؟ فمبدأ التعريف فى منهج العالم الإفريقى أشد تحوطًا وحذرًا، ويتجنب باستمرار استبدال الوظائف المؤقتة أو الجزئية أو الصفة بدلاً من الجوهر فى كلية اجتماعية نشيطة أو خاملة. إن الخطأ الأساسى كان واحدًا من الإجراءات؛ فقد بقيت الزنوجة داخل نظام جاهز الإعداد بتحليل ثقافى لكل من الإنسان والمجتمع مرتبطة بالمركزية الأوروبية، وهو يحاول أن يعيد تعريف الإفريقى ومجتمعه بهذه المصطلحات الأجنبية. أخيرًا حتى شعر الاحتفالات المفترضة باستعادة الذات يصعب تمييزه من بين التيار العام للشعر الفرنسى. إن خريف الأزهار الشريرة شارك من خلال تقليد يتسم بالإفراط فى الحرص الذاتى، أصبح مختلطًا مع ربيع البعث الإفريقى.. إن تحذير فانون مضى دون أن يهتم به أحد:

بالنسبة إلينا، فإن الإنسان الذى يمجد الزنجى هو "شخص مريض" مثل شخص الذى يلعنه(١٠).

لكن هذه المشكلة لا تنطبق على أنصار الزنوجة وحدهم؛ فالذهنية الإفريقية عموماً وكذلك المواقف الإفريقية تجاه الجنس والثقافة، فشلتا فى استيعاب الأسس الحقيقية لنظرية المعرفة الخاصة بالمركزية الأوروبية. دعنا نأخذ هذا المثل البسيط والأساس لطريقة القياس المنطقى فى البحث، وهى واحدة تنطبق على الافتراضات الرياضية أو العلمية، كما تنطبق على حقائق مفترضة تبدأ من أصل الكون إلى الأسعار المتذبذبة للبترول فى السوق. إن أسس هذا التقليد الفكرى الأوروبى تسمح بالضرورة بالزيف الذى لا مثيل له أو الصريح، وهى حقيقة ثبتت بمعيار معتبر بالتحليل الأوروبى ونتائج حول بعض الثقافات والحضارات الأخرى.. هذه العملية الخاصة بالتفكير تتطلب الجهد الدعائى لتحويل الشىء غير القابل للإثبات إلى مفهوم مرجعى. يلقن المجتمع مذهب القبول بمعيار بسيط فردى للحكم على أى عدد من الأحداث الإنسانية والعادات والتقييمات وحتى عادات الفهم(١١). (إن الفرويدية واحدة من أعظم الأمثلة الحديثة والسيئة السمعة) المعيار يتكاثر، يخلق لغته الخاصة وعالمه المصغر الهرمى للمفاهيم الفرعية فى إطار منسجم داخلياً. إن الطبع الثقافى الأوروبى يبدو من الناحية التاريخية موصلاً إلى اختراق هذه المعايير.. إنها مسئولية المثقفين الإفريقيين اليوم ليس فقط مناقشة هذه المعايير، بل وأن يتجنبوا تكيف الكائن الاجتماعى بالمعيار الفردى للمنهجية الأوروبية.

---

(١٠) فرانز فانون. البشرة السوداء والأقنعة البيضاء، ترجمة ماركماف، لندن، ١٩٧٠. ينقل النص الإنجليزى (ص: ١٣٦).

Franz Fanon, Black Skin White Masks, translated by C.LMarkman, Paladin , London,1970, P.8 .

(11) Notes made some years ago, parts of which are lost, suggest that this sentence was actually copied in confirmation of my observations, from a book I was reading at the time, but do not indicate which book.

إن سارتر مثلاً، يتلهف على إثبات أن فكرة الجنس يمكن أن تمتزج بفكرة الطبقة، فكتب يقول :

الأول (الجنس) محسوس وخاص، الثانى عام ومجرد.. أحدهما ينبع مما سماه ياسبرز بالفهم والآخر من التفكير.. الأول هو نتيجة توليفة سيكولوجية، والثانى هو بنية منهجية قائمة على الخبرة .

من هذا يستنتج سارتر أن الزنوجة حتمًا سوف تهيئ "التآلف أو التحقق الإنسانى فى مجتمع دون أجناس" دعنا، الآن من مفاهيم منحازة لمركزية إفريقية لنفحص العلاقات المتناقضة التى طرحت أعلاه، هل مفهوم الذاتية العنصرية للإفريقيين يستبعد حقيقة عملية التفكير؟ ومن موقف نقدى متشدد، هل حقيقة البنية الإفريقية الاجتماعية التى منها فقط "يمكن للطبقة أن تحصل على تعريف حقيقى ملموس وليس انصهاراً شاملاً لعلاقات الوظائف الفردية بالمجتمع، والتى لا يمكن تمييزها عن "التوليفة السيكولوجية" للذات والمجتمع من طريقة تصور ذاتى مطابق لذلك الانتماء العنصرى. العكس ليس فقط غير قابل للإثبات لكنه غير متصور فى الرؤية التقليدية الإفريقية للإنسان، ويبقى السؤال هو: سواء كانت هذه المفهومية الكلية يمكن إنقاذها من التقسيمات الفكرية الأوروبية أو ما يجب إدراجه من جانب الثقافة الأكثر جزماً فى "تحقق الإنسان فى مجتمع بلا تمييز بين الأجناس؟"، الإجابة بالنسبة إلى أنصار الزنوجة الذين قالوا نعم مؤخرا للاختيار الثانى بالتنبؤ؛ لأن الزنوجة بعد أن تملكوا استسلموا لإغراء توليفة الثقافة الأوروبية وقبلوا العواقب التى حاقت بالعلاقة الصغرى فى كل تقدم ديالكتيكى . بعد أن تملكوا، فإنهم يحاولون حصر"العالمية المتغيرة" للخبرة الإفريقية بإلحاقها بعقيدة الإيمان بإله واحد - (يسميها سارتر القضية .. النقيض بالطبيعة)، أى بمعيارية أوروبية محددة لا يمكن إثباتها، غير ذات صلة بالموضوع .

دعنا نتجاوب، ببساطة شديدة، كما أتصور أن أخانا الأسطورى البرىء سوف يستجيب فى قريته العذراء وهو يتابع رياضته البريئة، فجأة واجهه شخص ديكارت فى خوذته، مشغولاً باختراق غابة العقلية السوداء السابقة على المنطق بقاربه الفكرى.

عندما يأخذ شبح ديكارت فى الشخبطة على عقل أخينا الذى يشبه صفحة بيضاء الافتراض المشهور: "أنا أفكر إذن فأنا موجود"، يجب علينا ألا نتجاوب كما يفعل أنصار الزنوجة بكلمة "أنا أشعر إذن أنا موجود"؛ لأن ذلك يعنى أن تقبل غطرسة فلسفية ليس لها أساس يمكن إثباته، وهى فلسفة تختزل المنطق الكوزمولوجى للكينونة فى تخصيص وظيفى للكينونة. لا يمكننى أن أتخيل أن "سوادنا الحقيقى البرىء كان يسمح قط لنفسه بأن يتحول إلى الوضع الزائف لمواجهة مانوية خبيثة بأخرى.. فأنا أشك أنه سرعان ما يختزل مكتشفنا الأبيض إلى نسب لغوية بإجابته: "أنت تفكر، إذن أنت مفكر" أنت واحد ممن يفكرون. رجل أبيض فى قبعة داخل غابة إفريقية، يفكر، وفى النهاية رجل أبيض لديه مشكلات، يعتقد فى وجوده ذاته وأعتقد أنه لن يصل إلى هذه الملاحظة عن طريق الفطنة فقط.

ملحق: المسرح الرابع

(من خلال أسرار أوجين[١] حتى أصول تراجيديا اليوروبا)

البحث المتصل عن معنى التراجيديا، بغرض إعادة تعريفها بمصطلحات ثقافية أو خبرة خاصة، هى - على الأقل - اعتراف الإنسان بمساحات معينة من الخبرة العميقة التى لم تشرح بدرجة مقنعة عن طريق نظريات علم الجمال العامة، ومن القلق الذاتى الذى تثيره رؤى الإنسان الإبداعية العميقة.. هذه اللوعة فى داخل النفس البشرية التى نسميها بطريقة غامضة "تراجيديا" هى أقوى الأصوات المستمرة التى تأمرنا بالعودة إلى أصولنا. هناك، يحوم حولنا بطريقة مضللة المفتاح الموصل إلى المفارقة الإنسانية، إلى خبرة الإنسان فى أن يكون أو لا يكون، شكوكه كجوهر ومادة، هواجس الزوال والأبدية، والاندفاع الكاسح للتفرد والوحدانية .

طريقنا إلى قلب أسرار اليوروبا يسير بحقائقه الساخرة فى ضوء ما يقوله نيتشه[٢] والربة الفريجية "Phrygian deity": لكن هناك التحولات الرئيسية التى لا مفر منها. "أيها الإغريق المباركون" هكذا يغنى مطربنا المجنون فى حالة من الطرب الشديد "ما أعظم إلهكم ديونيسوس، إذا كان إله ديلفى يظن أن هذه الأغانى لازمة لعلاجكم

(١) أوجين إله الإبداع، حارس الطريق، إله الحرفية الفنية المكتشف، الصياد، إله الحرب، راعى العهد المقدس .

(٢) نيتشه - مولد التراجيديا.

من جنونكم الديثرامبى"، هكذا يتشابه فن أبوللو بفن أوباتالا الرصين[٣] .. ذلك الفن النقى غير الملوث، حتى "الجوهر" وهو مصطلح شعائره، بدرجة تغرينا أن نضعه فى نهاية محور الإبداع مع أوجين، فى علاقة تطورية معادلة لأخوّة ديونيسيوس - أبوللو التى اصطنعها نيتشه، لكن أوباتالا إله النحت ليس فنان الإيهام الأبوللونى لكن فنان الجوهر الداخلى. فنان البرونز المثالى وغطاء الربة إيفى"Terra - cotta" الذى قد يغرى بالمقارنة المتضمنة فى الفن "الأبوللونى" الذى مات فى زمن مضى لا يذكره أحد الآن ولم يُبعث مرة ثانية، وهذا دليل فقط على سطحية الثقافة العامة للقصور. إنه شىء غريب على روح أوباتالا مبدع اليوروبا "الأصيل". إن أوباتالا يجد تعبيره، ليس فى أغانى أبولو نيتشه ولكن كإعلان لإرادة العالم. إن التلطيف المتبادل للإيهام والإرادة اللازم لفهم الروح الهيللينية، قد يضللنا عندما نواجه فن اليوروبا، لأن الكثير منه فيه شَبَه فى صفاته الجمالية مع فنون البلاستيك الهيللينية. إن فن اليوروبا التقليدى مع ذلك، ليس فنًا فكريًا "Ideational" لكن جوهريا "Essential" إنها ليست الفكرة (الفن الدينى) التى تنقل إلى الخشب أو تترجم فى الموسيقى أو الحركة، ولكنه خلاصة الكينونة الداخلية، تفاعل رمزى لجوانب كثيرة من التجليات (فى محيط عام) مع فهمهم الأخلاقى.

أوجين، من جانبه، يفهم بطريقة أفضل عن طريق القيم الهيللينية كمجموع لفضائل ديونيسيوس وأبوللو وبروميثيوس. ليس هذا كله فقط بل ويتجاوز، حتى الآن الأساطير المشوهة حول سمعته كإرهابى؛ فالشعر التقليدى يسجل له أنه "حامى الأيتام"، "سقف فوق الذين لا مأوى لهم"- "الوصى الرهيب على العهد المقدس"؛ فأوجين يمثل السمو الإنسانى لكن العدالة الراسخة التى تعيد الحق إلى نصابه. (على

(٣) أوباتالا: إله الخلق، أوباتالا يشكل القوالب لكن نفثة الحياة يعطيها الإله الأعظم أوديمار . فن أوباتالا فن تشكيلى وشكلى .

عكس سانجو الذى هو تبكيتى من البداية)، الفنان الأول وحر فى عملية التشكيل الذى يستدعى روحاً تشبه روح أبوللو التى قال عنها نيتشه: "تأثير هائل للصورة، والمفهوم، والمذهب الأخلاقى والعطف". أوباتالا هو جوهر عملية الإبداع.. أوجين هو حافز الإبداع وغريزته جوهر القدرة الإبداعية .

بيته محمل بالثراء، لكنه يتزين بأغصان النخيل

يغامر بالتقدم إلى الأمام، ليقيم ملجأ للمهانين،

أطلق قانون الحرب كي ينقذ العبيد

ولأجل شفاء العميان، غاص فى أعماق الغابات

ذات الأعشاب العلاجية الكثيرة الثمار

إنه واقف كحائط صد حماية لأبناء الموتى الذين فى السماء

تحياتنا، أيها الكائن الخالد الذى يسبح فى أنهار من الدماء.

هذه الفضائل تضع أوجين فى معزل عن الرقصات المشوهة التى قادت نيتشه إليها العصبية الديونيسية فى بحثه عن روح "آرية" مختارة، لكن لا تنقص من عظمة أوجين الثورية.. بالمقارنة، إنها الإضاءة العميقة لفطنة نيتشه فى نبضات عامة أساسية تنكر نتائج جنسه الاستبعادية حول طبيعة الفن والتراجيديا. فى رحلتنا إلى قلب فن التراجيديا فى اليوروبا الذى ينتمى حقيقة إلى أسرار أوجين الكورالية ونشوة السكارى واللاهين، فإننا لا نجد أن اليوروبا، كما قد فعل الإغريق حين "أقام للكورس منصة الأصوات الخيالية ووضع هناك أرواحاً طبيعية خيالية .. "؛ عن أى أساس يعلن نيتشه أن التراجيديا الإغريقية هى التى طورت- باختصار - مبدأ الإيهام .

تراجيديا اليوروبا تنغمس مباشرة فى "عالم الموسيقى" مرجل العالم المظلم إرادة ونفساً، الذى يغلى بإرادة العالم المظلم ونفسه، قالب الموت والصيرورة غير المكتمل النشوء. لقد انغمس أوجين ذات مرة فى هذا الرحم وخرج الممثل الأول يتفكك فى

الهاوية.. إعادة تجميعه روحيًا لا تتطلب "نسخ الواقع" فى التمثيل الشعائرى للمؤمنين به، أكثر مما يفعل أوباتالا فى عرض بلاستيكى فى فن أوباتالا. الكورس فى أسرار أوجين هو كورس الاتصال. يضم فى كيانه الجماعى جوهر تلك الهاوية الانتقالية، لكن كجوهر فقط مَصُون، ويتم التعبير عنه بطريقة صوفية .

فى داخل هاوية الابتهالات الصوفية، فإن الممثل الأول (وكل إله كورالى فردى) يقاوم – مثل أوجين أمامه – الخطوة الأخيرة قبل الفناء النهائى، من هذا فقط يخطو ممثل الشعائر التراجيدية الخالدة إلى الأمام، أولاً باعتباره المتحدث الرسمى باسم الإله الذى لا يُقاوم. ينطق برؤى ترمز إلى خليج العبور، مفسرًا للسلطة المكروهة التى انغمس فيها باعتباره نائبًا لإرادة الكورس. فقط فيما بعد، عند الانطلاق من ذروة التراجيديا، يأخذ الوعى الذاتى الهادئ لأوباتالا يعيد تقييم سيطرته الإبداعية. أما هو الممثل، فإنه يخرج كصوت وسيط لإله؛ لكنه يقف الآن – كما لو كان بجانبه – مراقبًا فاهمًا مبدعًا. من المعروف فى هذه المرحلة أن من حقه المتعة الجمالية، ليس فى داخل قلب نيتشه الواحد الأصيل بل فى الاحتفال البعيد للنضال الكونى. هذا الهدوء الجمالى المؤكد هو الرابط بين فن أوجين التراجيدى، وبين جمال أوباتالا البلاستيكى .. فالإله الطاهر أوباتالا هو الرحم الهادئ للذكريات، قوة سالبة تنتظر وتحتفل بكل فعل يتم بتضحية من أجل استعادة كينونته الأزلية. (سوف نأتى فيما بعد إلى قصة الانفصال الأول) إن جماله غامض يعبر فقط عن عزيمة العلاج الجمالى من خلال حكمة القبول. إن معاناة أوباتالا الصَّبُور هى الجماليات المعروفة جدًا عن القديس .

بالنسبة إلى اليوروبا: فإن الآلهة هى المعيار النهائى للأبدية، كما أن البشر فى حالة انتقال أرضى. أن تظن– بسبب هذا– أن عقل اليوروبا يصل بالفطنة إلى حد الذوبان فى جوهر شبيه بالإله؛ فهذا يعنى إساءة فهم مبدأ الشعائر الدينية، وأنك تسيء كما فعل الكثيرون قراءة مغزى الحياة الدينية.. فالماضى والحاضر والمستقبل بتصورهم ونسجهم هكذا فى رؤية عالم اليوروبا، فإن عنصر الأبدية الذى يعد احتكارًا للآلهة ليست له صفة البعد نفسه أو الاستبعاد التى له فى الثقافة المسيحية أو البوذية.

إن عقيدة اليوروبا فى الحياة المعاصرة فى نطاق خبرته اليومية لهذه الوجوه الزمنية التى سبق الاعتراف بها منذ زمن طويل لكن أسىء تفسيرها ثانية. إنها ليست شيئًا مجردًا؛ فإنسان اليوروبا ليس مثل الرجل الأوروبى مهتمًا بالجوانب الفكرية المجردة للزمن، إنها متحققة بطريقة واقعية جدًا فى حياته الخاصة .. فى ديانته .. فى حساسيته، كى تكون مجرد عناوين لشرح نظام عالمه الميتافزيقى. لو أمكن لنا أن نضع الشىء نفسه، فى تعريفات مجسدة للحياة، الحياة الحاضرة، تنطوى فى داخلها على مظاهر من الأسلاف والأحياء والذين لم يولدوا بعد كلهم داخل الذكريات ومظاهر الحياة، بعيدًا عن التصور المجرد فقط .

ومع ذلك، فإن إنسان اليوروبا لا يعجز - لهذا السبب - عن التمييز بين نفسه وبين الآلهة، بين نفسه وبين الأسلاف، بين الذين لم يولدوا وبين واقعه، أو يلغى وعيه بالفجوة الأساسية القائمة بين منطقة من الوجود وأخرى. هذه الفجوة يجب تضييقها باستمرار عن طريق التضحية، الشعائر، احتفالات المديح والتهدئة التى تقدم لتلك القوى الكونية التى ترقد فى حراسة الفجوة. من الناحية الروحية، يمكن التعبير عن قلق الذات اليوروبية الأزلى كالحياة فى الذاكرة الجماعية المتعلق بالانفصال الأول فى أثير العبور[٤] .أول تحدٍ له يرمز له بأسطورة الآلهة، وهبوطها إلى الأرض والمعركة مع النمو الفوضوى الهائل الذى ختم عملية الاتحاد مع الإنسان؛ لأنهم كانوا نازلين إلى الأرض، ليس فقط من أجل الاعتراف بهم، لكن كى يعاد اتحادهم بجوهر الإنسان، كى تدعى ملكية هذا الجزء من الوعى الإبداعى الخاص برحلة الانتقال التى كانت تملكه الإلهة الأولى أوريزانيللا؛ وتم التعبير عنه خلال تنشيط مستمر لصور الإنسان -

(٤) سوف أجعل هذا أكثر إقناعا، اليوم بتعبيرات أصل الجنس، الجذور، التجول والاستيطان. هذه الخبرة الجماعية أقل بعدا، وتماثل منهجية الفوضى الأزلية كذلك شعائر الانتقال (الميلاد والموت.. إلخ) - (انظر هامش دراما سانجو فى الفصل الثانى).

ذكريات موجزة لوجوه إلهية - بقدر ما كان حزن الإنسان على خسارته للجوهر الأبدى لكينونته؛ إذ يوجب عليه أن ينغمس فى علاقات رمزية كى يستعيد كينونته الكاملة.

التراجيديا، فى دراما اليوروبا التقليدية، هى الحزن على هذا الانفصال، تفتيت الجوهر عن الذات .. موسيقاها هى الصرخة المشلولة لروح الإنسان الأعمى وهو يتعثر فى الفراغ ويسقط فى هوة عميقة.. الموسيقى التراجيدية من الروحانية والرفض الكونى هى الصدى الخارج من ذلك الفضاء؛ المحتفل يتكلم، يغنى يرقص فى صور نموذجية أصيلة من داخل الهاوية.. الجميع يفهم ويتجاوب، لأنها لغة العالم.

من الضرورى أن نؤكد أن الآلهة كانت نازلة إلى الأرض كى تتم إعادة اتحادها مع الإنسان، لأن هذه التراجيديا لا يمكن أن تكون؛ فحزن الانفصال لا يمكن أن يحصل على هذه النسب التراجيدية، لو أن وضع الآلهة على الأرض (فى مفهوم الإنسان، مثلاً) كان وضع ابتعاد إلهى هذا يشهد عليه شكل العبادة التى تتميز بالرفقة وعدم التبجيل فقط عندما يتسم الرحيل إلى الجدود بالدعارة فى وسط الحزن، التحول إلى شبه إنسان لعدد لا يُحصى من الآلهة هو عامل آخر ما يرفع مستوى الوعى الإلهى الطبقى .. لكن فى النهاية، هى الإنسانية المتأصلة فى الآلهة نفسها، ارتباطها بالإنسان من خلال علاقة حية مع الطبيعة والظواهر.. الاستمرارية بالنسبة إلى اليوروبا تعمل من خلال مفهوم الدورة الزمنية وتبادل الانصهار الحيوى للمادة والوعى.

أوجين هو الممثل الأول - لأنه يقود الآخرين - هو أول إله يتعذب، أول طاقة إبداعية .. أول من قام بالتحدى، وفاز بالعبور. وفنه، الفن الأول، كان فنًا تراجيديًا، من أجل الدراما التكاملية لتركيبة من يخلف أوريزانيللا. مسرحية آلام أوباتالا، هى فقط الحل الجمالى لورطة أوجين التراجيدية. إن ميتافيزيقا اليوروبا الخاصة بالتكيف والحل يمكن أن تأتى فقط بعد مرور الآلهة عبر خليج العبور، بعد اختبار الشيطان لإرادة أوجين ذاته الإله المكتشف فى مرجل إبداع القوى الكونية. فقط بعد هذا الاختبار أمكن لعالم اليوروبا المنسجم أن يولد إرادة منسجمة تهيئ كل مادة غريبة أو مجردة للدخول فى روحانياتها المتوترة بصورة نهائية. إن حيلة أوجين فى التغلب على

هوة الانفصال، كانت معبوداً وثنيًا من خام الذهب، رمزًا لطاقات الرحم الأرضى، قاطع ولا ضم للحياة، فأوجين، خلال فعله الفدائى أصبح الرمز الأول للتآلف بين التباينات حين استخلص من الأرض عناصر لإخضاع مظاهر الفوضوى فى عالم الأرباب. فى الوعى التراجيدى، فإن ذات المنشد تخرج خارج عالم العدم (أو الفوضى الروحية) الذى يقوم بتدمير الوعى الإنسانى بقوة خلال مناطق من الرعب والطاقات العمياء، فى تقمص روحانى مع الآلهة - أى الوجود الخالد - التى سبقته ذات مرة بوعى مماثل عما لديها من نقص. فالحزن الشعائرى تمت تجربته كذلك البث الأولى ليأس الآلهة - هائل، خاشع، غير مفهوم دائمًا. نحن نسعى دون جدوى كى نمسك به فى كلمات.. هناك بالنسبة إلى البطل شىء مؤكد هو تجربة الهاوية .. الضحية التراجيدية ينغمس فيها على الرغم من أن الشعائر أرضية دنيوية التى يتم فداؤها عن طريق الفعل فقط دون التمثيل، ولكن على الرغم من ذلك فإنه مفقود إلى الأبد فى مطرقة الطغيان التراجيدى .

لذلك فالتمثيل نقيض الروح التراجيدى، لكنه أيضًا مكمل طبيعى له. إن تمثيل الغريزة البروميثية فى التمرد فتحول الحزن إلى غاية إبداعية؛ تحرر الإنسان من يأس كامل مدمر، وتطلق من داخله أعظم وأعظم اختراعاته القتالية التى دون اغتصابها لأراضى خليج الجحيم الداخلى؛ فإنها تربطها بآمال واسعة فى رؤيتها. فقط معركة الإرادة هى هكذا إبداعية بالدرجة الأولى، فمن توترها الروحى تنبع صرخة الروح البائسة التى تثبت عزاءها الذى يتذبذب وحده داخل أقواس الكون يغتصب قوات الهاوية - على الأقل لفترة قصيرة، ففى اللحظات المناخية المشحونة فى الشعائر التراجيدية نفهم كيف أن الموسيقى جاءت لتكون الشكل الوحيد الذى يمكن أن يحتوى الحقيقة التراجيدية؛ فالمنشد لا ينقاد بأى شىء آخر إلى قلب التراجيديا النقى .. فالموسيقى باعتبارها تجسيداً للروح التراجيدى قد جرى استنفادها بوعى فى الفلسفة الأوروبية؛ فلم يبقَ إلا القليل كى نضيفه، والكثير لتوصيفه. وأن وظيفة وطبيعة الموسيقى فى تراجيديا اليوروبا تكشفان - بصفة خاصة - عن وجوه القصور؛ بسبب تقبلنا لنتائج الحدس الأوروبى على مدى طويل.

إن المفهوم الأوروبى للموسيقى لا يضىء بصورة كاملة علاقة الموسيقى بالشعائر وبالدراما بين شعب اليوروبا. فنحن محبطون بفعل الاعتراف بعالمية المفاهيم فى الفهم الحدسى الأوروبى لعواطف الإرادة. أولاً، لأنه ليس من الموسيقى فى شىء أن تفصل شكل موسيقى اليوروبا من الأسطورة والشعر، فطبيعة موسيقى اليوروبا هى بشكل مكثف طبيعة اللغة والشعر، مشحونة بدرجة قوية بالرموز المُنشئة للأساطير. نحن نعترف- دون تردد- بكلمات المجاملة الفنية التى توجه لتجاوب الموسيقى الإفريقية للأنماط النغمية (المعنى والإيهام) للغة، لكن الأهمية الجمالية والعاطفية لهذه العلاقة لم تستوعب بطريقة حقيقية، وهى التى تنبع من تزامن أوَّلى بين أشكال الفن فى ثقافة ذات وعى كامل واستيعاب للظواهر.. من أجل ذلك، فإن اللغة ليست حاجزاً يحول دون العمق عموماً للموسيقى؛ ولكنها بُعد من الأبعاد المحققة لتناغم ووضوح هذا الشكل المستقل للفن الذى نسميه بإرادتنا الكاملة موسيقى اللغة ترتد فى الشعائر الدينية إلى لُبِّ وجودها، متجنبة الحدود العقيمة للتخصيص. فى الجنازات الدينية، نرى دائرة الناعين الأولية، غابة من أشجار الصنوبر السوداء لا عمر لها، ترفع صوتها بأغنية حول موقد نار، وترد الكلمات إلى جذورها، إلى مصادرها الشعرية عندما يكتمل الانصهار وتصبح حركة الكلمات هى رحلة الموسيقى نفسها ورقصة الصور.. لم تزل اللغة هى جنين الفكر والموسيقى حيث تصبح الأسطورة رفيقًا يوميًا؛ لأن اللغة هناك هى باستمرار أسطورية شعرية.

لذلك فإن اللغة فى موسيقى اليوروبا تتحول من خلال الأسطورة إلى سر، رسالة (ماسونية) بها رمز التراجيديا، وسيط رمزى ذى مشاعر روحانية فى قلب الاتحاد الكورالى؛ فتتجاوز التخصيص (للمعنى) وتفتح ينبوع التراجيديا حيث تنفجر النغمات السحرية المألوفة المتقطعة "disruptive melodies" ؛ هذا الاتحاد البنائى للإشارة واللحن فى الموسيقى التراجيدية الحقيقية، يقلبان الشكوك الكونية التى تسود الحياة البشرية، فتظهر عظمة وقوة الخلق.. لكن فوق كل شىء، فإنها تخلق إحساساً مؤلمًا بسعة الفراغ الوحيد الاتجاه، حيث يسكن الذكاء المبدع ويدفع الروح لاكتشافات تافهة. الأحاسيس

فى هذه اللحظات لا تترجم الأسطورة فى تجسيدات حسية محددة.. لقد بقينا مع القيم العاطفية والروحانية، وهى الخبرة الأساسية بالواقع الكونى. إن الأشكال الموسيقية لا تتجاوب فى هذه اللحظات مع العالم الفيزيقى، ليس فى هذه اللحظة أو فى أى لحظة أخرى. المنشد ما هو إلا ناطق بصوت عالم الأرباب الذى "يرتجل" فى سرحانه الليلى وهو نائم، تزامن الأشكال الموسيقية الشعرية ليس تمثيلاً لاعترافات الأسلاف، ولا اعترافًا بالأحياء أو بالذين لم يولدوا بعد، لكن بالأرض التى لا يملكها إنسان الذى بين وحول هذه التعريفات الوقتية للخبرة. الماضى هو الأسلاف، الحاضر يخص الأحياء، أما المستقبل فيخص الذين لم يولدوا بعد. فالآلهة يقفون فى الوضع نفسه بالنسبة إلى الأحياء كما يفعل الأسلاف والذين لم يولدوا بعد، يخضعون للقوانين نفسها، يعانون الآلام والشكوك نفسهما، يستخدمون الذكاء نفسه البنائى للشعائر من أجل الانغماس الخطير فى المنطقة الرابعة للخبرة، هاوية العبور التى ليس لها قرار.. حوارها قداس، موسيقاها تأخذ شكلاً من انغماس الإنسان غير المفهوم فى هذه المنطقة من الوجود، مدفون كلية عن المعرفة العقلانية. إن مصدر المنشد المتمكن الذى يغنى من هذه اللحظة سلالات شعرية أسطورية غير معروف، وقراره الذى هو الصوت المقابل الذى يتم الإمساك به فوراً؛ ويقذف بكل رعبه وخوفه فى جوف الليل بواسطة منشدين متحمسين يتمايلون، هذا المصدر باقٍ فى منطقة الخشوع للعبور .

هذا المسرح الرابع، هو دوامة النماذج الأصلية ومَوَاطن الروح التراجيدية.

من الضرورى أن نتذكر ثانية أن الماضى ليس سرًا غامضًا، وعلى الرغم من أن المستقبل - الذى لم يولد - ما زال غير معلوم؛ فإنه ليس سرًا غامضًا بالنسبة إلى اليوروبا لكنه متعايش فى الوعى الحاضر، فالرعب المأساوى لهذا لا يوجد فى استدعاء الماضى أو المستقبل. إن مسرح الانتقال هو - على أى حال - الهاوية الميتافيزيقية للإله والإنسان، وإذا اتفقنا على أنه فى الإحساس الأوروبى، الموسيقى هى "النسخة المباشرة" أو التعبير المباشر عن الإرادة، فذلك فقط لأنه لا شىء ينقذ الإنسان - سواء الأسلاف أو الأحياء أو الذين لم يولدوا - من خسارة النفس فى هذه الهاوية

سوى قرار هائل للإرادة التى بصلواتها وابتهالاتها الشعائرية، استجابتها، وتعبيرها هى الصوت الغريب الأجنبى الذى تعطيه اسم الموسيقى. ففى ساحة الأحياء، عندما يتعرى الإنسان من النتوءات الزائدة، عندما تحل به الكوارث والصراعات (مادة الدراما) وتسحقه وتسلبه من الوعى الذاتى والادعاءات، فإنه يقف فى الواقع الراهن على حافة الهاوية، لم يبق لديه شىء فى وجوده الفيزيقى الذى ينطبع بنجاح فى إدراكه الروحى أو النفسى. إنه فى مثل هذه اللحظات تبدأ ذاكرة الانتقال عملها وتحمله الذكريات الحميمة من هذا المعادل الحاد لتقدمه عبر خليج الانتقال، إذ تتفسخ نفسه وكفاحه وانتصاره على عملية إدراجها ضمن جنس من الأجناس عن طريق وكيل الإرادة، هذه هى الخبرة التى يعيد خلقها كاتب المسرح التراجيدى الحديث عن طريق وساطة الحدث المادى المعاصر، بما يعكس عواطف المعركة الأولى الفعالة للإرادة فى هُوَّة تفسُّخ الإرادة(٥) .

أوجين هو الممثل الأول فى تلك المعركة، ودراما اليوروبا هى إعادة تمثيل للصراع الكونى .

كى نتعرف لماذا اختير أوجين لدوره (وعقوبة الرعب الذى عليه أن يتحملها من أجل تحديه) هو أن نخترق رمز أوجين كجوهر للشحن وكإرادة مقاتلة داخل رحابة كونية لخليج العبور . لقد قلنا لا شىء غير الإرادة - لأن هذا فقط تم تركه دون أن يمس - هى التى تنقذ الكائن من الفناء فى الهاوية. أوجين هو تجسيد الإرادة، وأن الإرادة هى الحقيقة المتناقضة فى عملية التدمير وعملية الإبداع فى الإنسان. هناك واحد فقط هو الذى اجتاز تجربة التفسخ هذه، حيث اختبرت روحه ووضعت مصادره النفسية تحت ضغط القُوَى المعادية لتأكيد فرديته، هو فقط يمكن أن يفهم ويكون قوة

(٥) أو أيضًا الذاكرة الجمعية للبعثرة وإعادة التجميع فى مجىء الأجناس إلى الوجود - كل هذا، وطبعًا تكرار تجربة الميلاد والموت، وهى موتيفات سيكو تاريخية للتجربة التراجيدية: جوهر العبور.

الانصهار بين النقيضين. الحساسية الناتجة هى حساسية الفنان، وهو فنان عميق إلى الدرجة التى يفهم عندها ويعبر عن مبدأ التدمير وإعادة الخلق هذه.

يجب علينا ألا نبتعد بنظرنا عن حقيقة أن أوجين هو الروح الفنية، ليس بالمعنى العاطفى الذى يحاول مداحو الزنوجة أن يجعلونا نتخيل الزنجى باعتباره حدساً فنياً نقياً. الحقيقة الإبداعية المهمة عن أوجين هى توكيد الذكاء الإبداعى؛ هذا غير متصالح مع الحدس الساذج .. فالأداة الرمزية لانتصاره هى خام الذهب، وهى وسيط فنى محلى أساسى كما أنها رمز إلى عمق الطاقات الأرضية، مفجر للطاقات الطبيعية، وهى قوة ربط بين الأجسام المتباينة والخواص.. هكذا أوجين، ممثل تراجيدى، صوت أزلى للإنسان المبدع دون تناقض الجوهريات، هو الرائد والجد فى الفن البدائى. إنه مبدأ الإبداع حين يتحدد فى الأناشيد الرعوية كما حاولت الزنوجة أن تحدده، لتمنعنا عن اتخاذ القرارات الأصلية والعميقة للتجربة والمعرفة. الممثل التراجيدى للعصر المقبل- العصر الحالى بالنسبة إلى الأوروبيين – هو السلف التكنيكى الجديد سانجو(٦) إله الكهرباء، إذ تنبع تراجيديته بالمثل من مبدأ التدمير الذاتى الأولى. يتمثل- كما فى عقوبة متأخرة لأوجين – فى التدمير الجاهل الأعمى للحمه ودمه؛ فالذى كان بالنسبة إلى أوجين عقوبة مدمرة قادته إلى دراما ثانوية لـ "الآلام" كان فى سانجو هو لُب مأساته التراجيديا ذاتها. العملية التاريخية للتخفيف فى التحدى التراجيدى يتمثل فى العلاقة بين هاتين الأسطورتين. سانجو هو إله متحول إلى إنسان؛ تاريخه يدور حول حماية الطغيان البسيط؛ تدميره الذاتى هو الانفجار المحورى العنيف الناتج عن تضخم الذات؛ حيث كانت غربة أوجين عن الإنسان هى الخطأ اللاحق به، اغتصاب لانتصاره الأساسى على حراس خليج العبور. أما سانجو فكان "فى شخصه" سفاحاً منتقماً وحشياً لمن هم أدنى منه ممن تجرءوا على تحدى سلطته؛ لكن "خوف سانجو وشفقته"

(٦) سانجو : إله البرق والكهرباء طاغية أويو، أجبر على الانتحار، أما أتباعه فقد أضفوا عليه صفة الألوهية وهو يزعم أنه وكيل البرق .

شىء لا يمكن إنكاره.. فقط "خوف وشفقة" من الخيانة الإنسانية لهذا التلميذ الواقف على حافة الهاوية الصاعدة التى سبق إخضاعها من جانب أوجين. لن نجد جذور التراجيديا فى أسرار سانجو.

إن أسطورة اليوروبا هى تدريب مكرر فى تجربة التفكك، وهذا مهم بالنسبة إلى التباعد الظاهر للإرادة بين شعب بُنيت أعرافه، ثقافته وغيبياته على الاستسلام الواضح والقبول الذى يختبر فى العمق، تقديراً لبصيرة الإنسان الثاقبة فى اتخاذ القرار النهائى للأشياء والدليل المستمر على الانسجام. ما القيم الأخلاقية التى نلتقيها فى دراما أوباتالا ممثلة لكنها أيضًا من أول عمليات التفكك التى اختبرها أحد رؤساء الآلهة؟ نحن نعود كثيراً إلى الوراء إلى الأصل، لسنا مشتبكين الآن فى معركة العبور مع أوجين، ولكن فى تفتيت أوريزانيللا، الرب الأول الذى ولد منه كل معبد البانثيون فى اليوروبا. تخبرنا الأساطير بأن أحد العبيد دفعته الغيرة لأن يدحرج حجراً على ظهر الربة الأولى والوحيدة فشطرها إلى ألف قطعة وقطعة، من هذا الفعل الأول للثورة ولد البانثيون فى اليوروبا .

الدراما التى تنبع من هذا الفعل ليست دراما الإنسان الممثل بل دراما الروح المعذبة، دراما أوباتالا. أسطورة اليوروبا تجمع أوباتالا، إله النقاء، أيضًا إله الخلق، (لكن ليس إله القدرة الإبداعية) هو والرب الأول أوريزانيللا. شعائر أوباتالا هى مسرحية فى الشكل، هى احتفال مؤثر أقرب معادل لها فى المصطلح الأوروبى هو مسرحية الآلام. الدراما هى الأساس كله: الأسر، العذاب والفداء.. فأوباتالا يتم أسره بطريقة رمزية، يحبس ثم يؤخذ رهينة. فى كل مرحلة هو تجسيد لمعاناة الإنسان، غير الشاكى، يتعذب ملىء بخصال الفداء، الاحتمال والشهادة . الموسيقى التى تصاحب شعائر أوباتالا هى نغمة صافية غنائية؛ بها نظام وهارمونيا عظيمة ومقدسة. ومن اللافت أن الحافز أبيض دلالة على شفافية القلب والعقل؛ هناك رفض للغموض، إيقاعات الملابس والموسيقى تتوحد لطرد الغموض والخوف؛ شعر الأغنية ابتهالات وتضرعات، فالمصطلح الدرامى هو المواكب والاحتفالات هى دراما تستبعد منها قيم

الصراع أو الروح الثورية، ليحل محلها الكفاءة واليقين فى قرار منسجم ينتمى إلى العصر وإلى الإيمان الإنسانى، إنه نقيض للتحدى التراجيدى لأوجين فى الإنسان .

التناسب فى التراجيديا يحكمه عنصر المجهول فى قُوَى المعارضة أو نتيجة سوء التقدير من جانب الضحية التراجيدية. فدراما أوباتالا تستغنى عن تأثير المجهول وأن العذاب هو استدعاء لعزلة الرب الأول؛ لأن هذه الدراما - كما صرحنا من قبل- كلها شعور بالمعاناة. والجوهر هو التمهيد العاطفى لخلق الإنسان. فالجماليات الصافية لتشكيل الإنسان، لا تقارن بالانفجار الكونى داخل الوعى الذى أحدثته عملية إعادة خلق الذات. الحاجة العاطفية للخلاص بشهادة الحب والصلة الإنسانية، بامتداد الذات إلى وحدات معترف بها وإلى وحدات أخرى على درجة قوية من الوعى - هذه هى منطقة أوباتالا، صدفة رقيقة لاكتمال الأصل. أعمق جانب لإعادة خلق الذات، حزن الإرادة وهو جزء من الاستعادة الأصيلة التى تركت لمواهب أوجين الخاصة، وتقدير شعائر تراجيديا اليوروبا هو تكملة إرادته لجوهر الحزن.. هذا الجزء الأخير فى حد ذاته تبلوره مسرحية الآلام. إن دراما أوباتالا هى تمهيد عذاب وما بعد الموت .. إنها ترمز أولاً لعزلة الإله التى لا تحتمل. وثانيًا، إلى ذكرى عدم وصوله إلى الكمال - أى الجوهر المفقود.. كذلك مع الآلهة الأخرى التى لا تحصل لنفسها - كما فعل أوجين - على فرصة الصراع من أجل الخلاص؛ حيث يمكن لكل واحد أن يعيد خلق كل واحد عن طريق الخضوع لعملية تفكيك داخل قالب الإبداع الكونى، حيث تقوم الإرادة بعملية التجميع النهائية. إن أثقل أعباء الانفصال هو انفصال كل واحد عن ذاته، ليس فصل كبير الآلهة عن الإنسانية. أعظم جوانب رحلة الإله خطرًا هى تلك التى يجتاز فيها الإله تجربة الانتقال.. إنها نظرة إلى قلب الظواهر ذاتها. إن تصميم كوبرى فوقها لم يكن فقط مهمة أوجين بل ومن طبيعته، وكان عليه أن يجرب أن يُخْضع فرديته مرة أخرى (مرة أولى، كانت جزءًا من وحدانية أوريزانيللا الأصلية) إلى عملية التفتيت، كى يستوعب فى وحدانية عالمية، غير المدرك، الدوامة العميقة السوداء ذات القوى الشعرية الأسطورية، ليغمس نفسه كلية فى جوفها، وأن يفهم طبيعتها لكن بالقيمة

القتالية للإرادة كى ينقذ ويعيد تجميع نفسه ويظهر أكثر حكمة، وقوة من جفاف الأسرار الكونية لينظم القوى الصوفية والفنية للأرض والكون كى يصنع كوبرى لأصدقائه كى يتبعوه .

صحيح أنه كى تفهم وأن تفهم بعمق ألا تتحمس، أن تحرم من إرادة الفعل؛ لأنه ليس الواقع الإنسانى هو الذى يتقزم حجمه بالخوف وبالدهشة، بل حتمية هذا الخليج الكونى؛ لا بد أن نتذكر أنه داخل هذه الهاوية هناك أنشطة الميلاد، الموت، الامتصاص فى الظواهر؛ لأن الهاوية هى منطقة العبور بين مراحل مختلفة للوجود. الحياة هى الانعكاس السطحى لقوى الاحتواء، تصبح فجأة غير كافية، راعية غير محترمة عندما نلمح مصدر الطاقات الإبداعية والتدميرية. العذاب يلغى المتعة المعتمة فى الحياة الإنسانية، العذاب.. العذاب الحقيقى الغامر لسانجو، عذاب لير، عذاب أوديب، هذا العذاب.. هذا العذاب يجهز النفس لاستقبال الفناء النهائى للذات، ويحول أى فعل آخر إلى شئ تافه، وفوق كل شىء يفتقر إلى الكرامة. وماذا كان الكفاح التراجيدى للبطل، على الرغم من كل شئ؛ فإنه جهد لصيانة هذا المفهوم المتأصل للكرامة التى تميل للفعل فقط حتى تلك الدرجة التى تمتلك نبلا حقيقيًا للروح؟ فى هذه اللحظات يقترب من قبول حكمة أوباتالا الذى يستقر فيها الإيمان، ليس على الذات، ولكن على ذات عالمية تعتبر المساهمات الفردية أساسًا بلا معنى . إنه الإيمان بمعرفة "الحكمة الغامضة للصفاء الروحي"، إن هذا هو الذى يتم تفسيره بالمعنى الضيق باعتباره فلسفة الإفريقى؛ لكن الفلسفات هى نتيجة النمو الأولى والخبرة التشكيلية. الحكمة الكهنوتية لجنس من الأجناس قائمة وتمارس باستمرار على أساس من الخبرة الجمعية للماضى والحاضر ومن لم يولد.. والوقائع المستقبلية تكمل اللمحة الفطرية وذاكرة قلب الكائن العابر.

فن اليوروبا "الكلاسيكى" هو فى معظمه تعبير عن قرار أوباتالا والمنفعة البشرية، وهو يخلو تمامًا على السطح من الصراع والثورة. إن الأقنعة فقط توحى أحيانًا برسائل لعالم الأرباب وتشير إلى النماذج الأصلية للانتقال، مع ذلك فحتى غالبيتهم

يفتقدون القوة الكاملة للرؤيا الكونية، ويلجئون عمداً إلى مواقف غريبة وكوميدية.. هذه التشوهات يمكن التعرف عليها بسهولة باعتبارها فن الهروب من اكتمال القوى الخاشعة . الرعب يمكن استيعابه بالفن فى شكل تراجيدى ويطلقه الفن من خلال عرض كوميدى وتلاقٍ جنسى. القناع التراجيدى مع ذلك يقوم أيضاً بوظيفة من المصدر نفسه مثل موسيقاه من الجوهر النموذجى الذى تستمد لغته ليس من مستوى الواقع الفيزيائى أو من الذاكرة السلفية؛ السلف ليسوا أكثر من عامل أو وسيط لكن من الأرض الخاشعة للانتقال التى يحصل فيها الفنان على لمحات شاسعة عن طريق الشعائر، التضحية والاستسلام الصبور للوعى العقلانى حتى اللحظة التى يبدأ عندها فى الارتباط بالأصابع والصوت باللغة الرمزية للكون. فن اليوروبا الدينى الذى يشع بأنوار السلام يعمينا عن القوى المظلمة للفن التراجيدى الذى يمكن للمشاركين فقط أن يدخلوه. الفن المشوه لمذاهب الرعب يضلل البسطاء إلى أن يعادلوا المخاوف المصطنعة مع اكتشافات العقل اليوروبى فى إرادته الفردية وذكرياته الحميمة عن العذاب المقدس الذى يتعرض له الإنسان الفنان. دورة إيفى للشعر البنائى - شفائية، تشخيصية جمالية وكلية المعرفة - تعبر عن فلسفة التفاؤل فى إعدادها الكهنوتى وعزمها على ألا تهاجم جميع الظواهر.. إن الآلهة تهيئ وتحتضن فى داخل حضورها الأبدى مظاهر تبدو غريبة أو متناقضة، لا غرابة من أجل هذا أن الطبيعة التفاؤلية المنفتحة للثقافة الكاملة هى صفة تعزى إلى إنسان اليوروبا نفسه، وهو واحد بدأ يوجه إمكاناته نحو العالم الحديث؛ وهى امتثال روحى يواجه به التهديدات التى تستهدف إنسانيته وصلاحيته الفريدة.. وا أسفاه ، فرغماً عنه فإن السؤال المُلحّ الخاص ينبض فى دم ممثله بين وقت وآخر يسأل: ما إرادة أوجين؟ لأن مطرقة إرادة اليوروبا تم تشكيلها فى كور أوجين، وأى تهديد بالانفصال- كما هى الحال مع الآلهة- هو كود للذاكرة لبعث الأسطورة التراجيدية.

إن أخلاق اليوروبا قد أسهمت أيضاً فى الاستبعاد الخاطئ للأسطورة التراجيدية من الوعى الراهن؛ لأن - كما هى الحال دائماً- السطح الناعم لعملية علاج الشرخ

الروحى أو الاجتماعى أخطأه البعض أو الكل بسبب غياب مبادئ الخبرة الذاتية التى ضاعت فى العودة. الأخلاق بالنسبة إلى اليوروبا هى التى تخلق الانسجام فى الكون والإصلاح لما انكسر داخل الذات الفردية والذى لا يمكن رؤيته كتعويض لحادثة فردية وقعت لتلك الشخصية . هكذا الطيب والشرير لا يتم قياسهما بمصطلحات الإساءة ضد الفرد أو المجتمع، لأن هناك معرفة من داخل جسد إيفا والحكمة الكهنوتية. إن أى جرح هو غالبًا جانب واحد فقط من الوحدة التدميرية - الإبداعية، لأن المخالفات حتى ضد الطبيعة ممكن أن تكون نوعًا من الاغتصاب من جانب طبيعة إنسانية أعمق؛ ولها أفعال تمكّنها فقط من أن تفتح الينابيع الأعمق للإنسان وتخرج منها تجديداً مستمراً لشباب الروح الإنسانية. الطبيعة بدورها تنتفع بهذه التابوهات المحطمة، مثلما يفعل الكون بسبب مطالب تثقل إرادته بفعل إهانات الإنسان الكونية .. أفعال الاعتداد بالنفس هذه تجبر الكون على أن يغوص فى أعماق جوهره كى يواجه تحدى الإنسان؛ من أجل ذلك فإن التكفير والتأنيب ليسا وجهين للعقاب على الجريمة، لكنهما أول أفعال الوعى المستعاد، استنجاد بمبدأ التسوية الكونية. القدر التراجيدى هو الدورة المتكررة للتابو فى الطبيعة.. فعل الاعتداد بالذات عن وعى أو بغير وعى، فيه تتمكن إرادة الشيطان فى داخل الإنسان من أن تجبره باستمرار. إن الدراما التراجيدية القوية تأتى فى أعقاب فعل الكبرياء، والأسطورة تستخلص هذا العقاب من البطل فى المكان الذى خرج فيه منتصراً من الصراع. إن تابو سانجو بُنى على شكل طبيعى للكبرياء الممتد حتى إلى ما وراء التسامح الكريم بسبب العفو الملكى؛ فإنه يقع ضحية للإكراه بفعل بعض المكائد الصغيرة التى تقود فى النهاية إلى سقوطه. ابتهالة أخيرة يائسة بقوة غير طبيعية أعطته صعوداً مؤقتًا فحاصر رجاله وهزم غير المخلصين؛ ثم جاءت عملية تدنيس الطبيعة التى قصد فيها دم أقاربه. لم يجرؤ أوجين على النظر داخل ثغرة الانتقال فحسب بل وردمها منتصراً بفعل المعرفة والفن بالرؤية وبالقدرة الإبداعية الصوفية للعلم؛ تأكيداً للكبرياء الكاملة والعميقة التى تتعدى أى مثال فى خبرة اليوروبا. لقد جاء الجزاء فيما بعد عندما اجتمعوا، كمكافأة واعتراف بقيادته للربات والآلهة والبشر كى يقدموا له تاجًا.. رفض فى البداية لكنه وافق فيما بعد على عرش

إيرى "Ire" فى أول معركة ثارت نفس الطاقات الشيطانية، لكن هذه لم تكن رحم العالم وليست عرين الأرباب، وليست ملعبًا للوحوش الكونية، ولا يمكن للتقسيمات بين الإنسان والإنسان، وبينى وبينك، صديق وعدو، لا يمكن أن يدركها بطل عبور الهاوية فى الزمن السابق - الأعداء والرعايا سقطوا بطريقة مشابهة وتم الإبقاء على أوجين وحده المنقذ الوحيد لتضييق الفجوة التى تفصل الإنسان. المعركة رمزية لنظرة تراجيدية شائعة بالنسبة إلى الإله والإنسان. فى أسرار أوجين هذه الدراما هى مسرحية "آلام" من نوع مختلف، انطلقت إلى أهدأ حكمة وهى شعيرة لاستخراج الأرواح الشيطانية. ليس هناك زهو أو تيه - حتى فى نهاية التطهر - لا شىء مثل زهو أوباتالا الجميل بعد خلاصه، فقط إرهاق دنيوى على أكتاف بروميثيوس حامل الصخرة، أسى عميق فى أغنية تراجع الإله(٧).

بمجرد أن نتذكر، الرجوع إلى المعادل الهيلينى لجوهر ديونيسيوس - أبوللو - بروميثيوس عند أوجين، يبدو عنصر الكبرياء متأصلاً فى كينونته التراجيدية، يتطلب تعريفًا بلغة اليوروبا: آخذًا إياه إلى الحل الدورى فى الموقف الميتافيزيقى للإنسان. من حزن ديونيسيوس العميق، التفكك الأسطورى لأصله هو السبب المألوف الآن، وعملية الإرادة- ليست أقل- هى التى تنقذ الإله المنتشى الطروب من تبعثره حرفيًا، فى رياح الكون. إن إرادة زيوس يمكن فكريًا مطابقتها مع إرادة ديونيسيوس، لأن التفتت الطبيعى لأوريزانيللا يمكن التعرف عليه باعتباره الوعى المتكرر داخل أوجين.. (والآلهة الأخرى) لنواة الرعب فى أدائها السابق .. تمزيقه إربًا بيد العمالقة "Titans" بسبب الأفعال غير المرغوبة للكبرياء، الميلاد المقدس. ديونيسيوس - زاجريوس يبدأ حياته المقدسة بهذه التجربة فى تدمير الذات، وهى الهلع الانتقالى، لأنه أحد أعمال الكبرياء

(٧) فى مهرجانات أوجين المعاصرة يحدث اختلاط المصطلحات، تقطيع أطراف الكلب الضحية بالطريقة الشعائرية، إعادة تمثيل هذه المذبحة فى "Ire"، النزاع بين سانجو وأوجين، وأوجين ينتصر فى المعركة ..إلخ .

ليس فقط أن يتجرأ على خليج العبور بل وأيضًا أن يمزج الأساسيات من أجل معيار إضافي. نحن نقترب، كما يبدو من التشاؤم النهائي للحياة الذى نطق به الحكيم سلينوس عند نيتشه، أن تولد هو عمل من أعمال الكبرياء .. إنه تحدِّى قوى الأرباب الغيورة .. إن إجابة اليوروبا على هذا واضحة .. أن تموت فعلاً لا يقل عن أفعال الكبرياء. إن دوامة الانتقال تحتاج إلى أعمال الكبرياء التكميلية باعتبارها عاملاً مساعدًا لتجددها المستمر، هذه هى الحكمة الصافية والغنى الحقيقى لأوباتالا.

كل الأفعال تابعة لغايات الحالة البشرية، والإرادة الإبداعية. أن تتجرأ على الانتقال هو الاختيار النهائى للروح الإنسانية، وأوجين هو البطل الأول للهاوية.

إن إله فريجيا وتوءمه أوجين يمارسان تمارين ساحرة لا تقاوم . ديونيسيوس ثيرسوس تم تشبيهه بواسطة أوبا أوجين الذى ولد من المؤمنين بأوجين؛ لكن ثيرسوس الديونيسى أكثر إشراقًا، إنه كله ضوء ونبيذ يجرى. إن عصا أوجين ترمز كثيرًا لأعماله خلال ليلة الانتقال .. قضيب طويل من الغاب، مزين قمته بكتلة من الذهب التى تربط القضيب فى منحنيات وتحافظ عليه يتذبذب. الحمالون الذين يمكن أن يكونوا رجالاً فقط، يجبرون على الحركة بين الشاربين؛ لأن الجهد المبذول لحفظ الرأس الذهبى من الانقلاب يحافظ على استمرارهم فى الحركة. فى المدينة والقرية .. وفوق الجبال حتى غابة أوجين هذا الرقص لرءوس الأعضاء الذكورية المتوترة؛ يلون الهواء بنقط حمراء فوق الرجال والنساء الفرحين الجالسين وهم يحملون فروع النخيل فى أيديهم. يتم ذبح كلب تضحية. والكفاح الإيمانى لرئيس الكهنة وصبيانه من أجل جثة الكلب ذاته تم تمزيق الأطراف طرفًا طرفًا، تعيد إلى الذهن تمزيق زاجروس، ابن زيوس، والأكثر أهمية من كل هذا هى أخوّة النخيل واللبلاب. إن سر عَرَق البلح أنه ينزف مباشرة من الشجرة.. قوى المفعول لا يحتاج إلى مزيد من الخدمة .. إنه معجزة الطبيعة إذ يكتسب أهمية رمزية فى أسرار أوجين؛ لأنه كان فعالاً فى وقوع الخطأ التراجيدى للإله وآلامه التى أعقبت ذلك. مثل أوباتالا أيضًا ترتكب الآلهة أخطاءها بعد الإفراط فى الشرب. كان أوجين ممتلئًا بالخمر قبل معركته على رأس جيش إيرى "Ire".

بعد عمله الأسود، أخذت سحابة الخمر ترتفع ببطء وقد بقى وحده فى مواجهة الحقيقة المخيفة. أوباتالا الذى يصب أشكال الناس سقط أيضًا فى رغاوى النبيذ، أصابع الحرفى الماهر عنده فقدت القدرة على السيطرة، فصب أشكالاً لمعوقين ومصابين بالبهاق وعميان ومشوهين آخرين؛ لذلك حرَّم أوباتالا الشديد الندم، الخمر على عباده سواء داخل أو خارج الشعائر الموسمية؛ فى حين أن أوجين تقبل بكبرياء ضرورة خلق التحدى للتدريب المستمر للإرادة والسيطرة، فأباح الاستمتاع الحر بالخمر. إن جريد النخيل هو رمز لكينونته المرحة المنتشية .

وكيف يمكن للارتباطات المحبطة للإنسان أن تتفكك عندما يذهب ليقابل إلهه، كيف يمكنه أن يدخل بسرعة فى كينونة الإله المبدعة، أو فى عينه الداخلية وأذنه ويتجاوب مع الموجودات الكثيرة التى تحرس مسكن الآلهة. كيف يشارك فى الفرح الروحى للعالم عندما يحتفل بعبور هاوية العدم؟ الشعائر المنحوتة لعبادة أوباتالا هى شعائر فرح أيضًا، لكنها أقل فى النشوة. إنها رقصة لتحسين أحوال القوى الطاغية، ليست احتفالاً بالإرادة اللا نهائية لروح بروميثيوس. الأولى هى انسحاب، والأخرى انفجار لقوى الظلام والمتعة. انفجار لنواة الشمس، انفجار للنيران التى تعتبر ثمرة الرحم للجبال، لا تختلف عن ذلك الطاقات فى داخل أوجين فأوامره وسيطرته من خلال الإرادة وصلت به فى أمان عبر خليج التراجيديا. حتى فى وسط هذه النشوة تم الحصول على لمحة عن سعة الهاوية الشاسعة. المؤمن الحقيقى يعرف، يفهم وينفذ إلى حزن الإله وشجنه. فى مركز التأرجح هناك حشد من المنتشين حيث فرديته تحاصر ويستسلم هو إلى تجمع الفرحين، وتلتقى الكينونة الداخلية مع الهاوية. يجلس متوازنًا فوق ارتفاعات منزل أوجين المادى الجبلى يختبر خليجًا ساكنًا داخله: وهو تهديد بالقوى التى تتشاعب بصورة أوسع كى تقضى بالفَناء على كينونته، لقد أُنقذ فقط بتحويل وابل الظلام إلى الضوء الجمالى للشعر والرقص، ليس مع ذلك كانعكاس أو إيهام بالواقع لكن كجوانب احتفالية بالأزمة المستحكمة لإله .

المؤلف فى سطور:

وول شوينكا

ولد فى غرب نيجيريا، وتعلم فى جامعة إبادان، ثم رحل إلى إنجلترا، حيث درس الإنجليزية فى جامعة ليدز، وحصل على الليسانس ١٩٥٨؛ ثم عاد إلى بلاده حيث عمل باحثًا بجامعة إبادان، ثم محررًا بمجلة "أورفيوس الأسود". ألف عددًا كبيرًا من المسرحيات التى أخرج بعضها بنفسه، كما ألف العديد من الروايات والدراسات الأدبية والسياسية، وهو مناضل شرس من أجل الحرية والعدل والمساواة وقائد للمعارضة ضد النظم الديكتاتورية. شوينكا معروف على المستوى العالمى، تنشر كتبه وتمثل مسرحياته فى أوروبا وأمريكا. من أشهر مسرحياته: الطريق، الأسد والجوهرة، حصاد كونجى، مجانين وإخصائيون.

- كان أول إفريقى يحصل على جائزة نوبل فى الآداب سنة ١٩٨٦.

المترجمان فى سطور:

١- نسيم مجلى

- ولد فى ١٠ يوليو ١٩٣٤ بسمالوط - محافظة المنيا.
- حصل على ليسانس الآداب فى قسم اللغة الإنجليزية عام ١٩٦٠.
- حصل على دبلوم الدراسات العليا فى النقد الأدبى عام ١٩٧٠ .
- عمل بتدريس اللغة الإنجليزية بالمدارس الثانوية وأكاديمية الفنون وجامعة القاهرة .

من مؤلفاته :

- المسرح وقضايا الحرية.
- ابن سينا القرن العشرين.
- أمير شعراء الرفض.
- لويس عوض ومعاركه الأدبية.
- صدام الأصالة والمعاصرة.
- حنين بن إسحق وعصر الترجمة العربية.

من ترجماته:

- كافكا.
- محاكمة سقراط .
- العصر الذهبى للإسكندرية.
- كيف تقرأ ولماذا.
- بالإضافة إلى عدد كبير من المسرحيات الإفريقية والإنجليزية.

٢- إيرين نسيم مجلى :

- حاصلة على ليسانس فى اللغة الإنجليزية وآدابها من جامعة القاهرة عام ١٩٩٧، وعملت مدرسة لغة بكليتَى الآداب والتجارة لمدة عام ١٩٩٧/ ٩٨ . وقضت عامًا فى تمهيدى ماجستير اجتازته بنجاح ١٩٩٨. كما حضرت عدة مقررات للترجمة بالجامعة الأمريكية.

- شغلت وظيفة مترجمة ومساعدة إدارية للملحق العسكرى بسفارة كوريا الجنوبية بالقاهرة لأكثر من عامين، وعملت سكرتيرا تنفيذيًا بالشركة المصرية - الألمانية للاتصالات لمدة عام ونصف العام. تعمل الآن مديرة مبيعات بفندق ماريوت فى مدينة وترتاون بولاية كينكتكت.

المراجع فى سطور:

د. محمد عنانى :

- ولد عام ١٩٣٩، أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة، وهو أديب له رواية نثرية واحدة، وخمسة دواوين شعرية، وثمانى عشرة مسرحية، وأصدر نحو ٨٠ كتابًا ما بين مؤلف ومترجم، من بينها ٢١ مسرحية لشكسبير، ترجمها شعرًا ونثرًا وفقًا للأصل، وملحمتا الفردوس المفقود وعودة الفردوس للشاعر ميلتون، وملحمة دون چوان للشاعر بايرون، وتتضمن كل من هذه مقدمة وافية وحواشى ضافية. وله كتب فى النقد الأدبى أهمها المصطلحات الأدبية الحديثة، ومجموعة كتب فى مبحث دراسات الترجمة، ومن أهمها نظرية الترجمة الحديثة.

حاز وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى (١٩٨٥)؛ واختير خبيرًا بمجمع اللغة العربية بالقاهرة (١٩٩٦)، وفاز بجائزة الدولة للتفوق فى الآداب (١٩٩٩)، وجائزة الدولة التقديرية فى الآداب (٢٠٠٢)، وجائزة خادم الحرمين الشريفين العالمية فى الترجمة (٢٠١١).

التصحيح اللغوى: كريمان البدرى
الإشـراف الفنـى: حسـن كامـــل